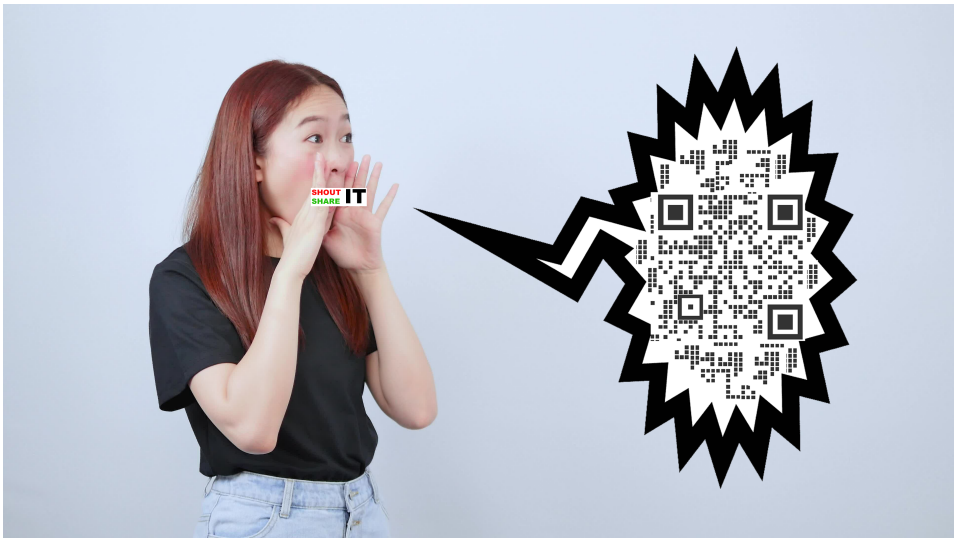
В. ГРОМОВ

МИХАИЛ ЧЕХОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

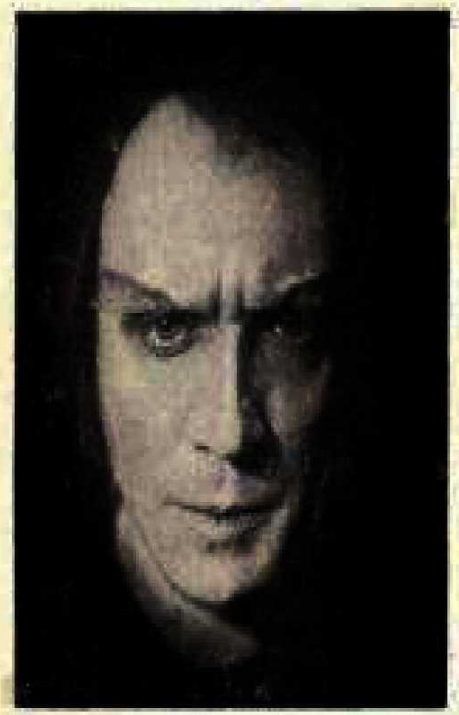
Несмотря на то, что на своей родине актер Михаил Чехов играл всего 17 лет, о нем много пишут русские авторы. О нем написано много противоречивых и часто недостоверных сведений. Писать об этом удивительном актере беспристрастно практически невозможно, Михаил Чехов был удивительным и неповторимым. Даже маститые режиссеры и актеры, видевшие его на сцене и внимательно следившие за его игрой с особым профессиональным вниманием, позже писали о нем как о «замечательной и непостижимой артистической личности». Автор данной книги старается объективно и беспристрастно с мельчайшими подробностями донести до читателей биографию замечательного актера и теоретика театра Михаила Чехова.

•

От автора
ДЕТСТВО
УВЕРЕННЫЕ ШАГИ
ПЕРВЫЕ ТРИУМФЫ
ВЛАСТЬ ДОЛЛАРА
ТЯЖЕЛАЯ ПОЛОСА ЖИЗНИ
ПЕРЕЛОМНЫЕ ГОДЫ
КАКИМ БЫЛ ГАМЛЕТ — ЧЕХОВ?
ОГОРЧЕНИЯ В КИНО
ТРОГАТЕЛЬНЫЙ МУРОМСКИЙ
БЕЗ РОДИНЫ
МЕЧТА О ДОН-КИХОТЕ
ДОЛГОЖДАННАЯ РОЛЬ
ГОДЫ СКИТАНИИ
ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

n ***mmw***
МИХАИЛ ЧЕХОВ

серий «кия*hi* и нс*# rmi*



Громов В. А. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970. 217 с. («Жизнь в искусстве»).

От автора

Об актере Михаиле Чехове написано очень много, хотя на русской сцене он был всего семнадцать лет. Карточки с аннотациями рецензий и статей о нем вряд ли уместятся в один стандартный библиотечный ящик. Но едва ли о каком-либо другом актере было написано так много противоречивого, спорного и часто, к сожалению, неправильного.

Я не претендую на беспристрастную объективность — о таком явлении на сцене, как Чехов, невозможно писать холодно и

спокойно, — но надеюсь, что семнадцатилетняя непосредственная близость в творческой работе с ним поможет мне внести ясность во многие детали его сложного творческого портрета, сложного потому, что он ни на кого не похож. Чехов никого не напоминал. Подражать ему было невозможно. Он был единственный, особенный.

Даже крупные актеры и режиссеры, видевшие его на сцене и следившие за его игрой с особым профессиональным вниманием, писали потом о нем как о «замечательной и непостижимой артистической личности».

А как объяснить тому, кто не видел Чехова на сцене или еще того хуже — видел его только в плохих фильмах, не передающих и сотой части действительно непостижимого сценического таланта, как объяснить, что даже самые превосходные степени эпитетов недостаточны для описания всей силы, глубины и новизны его сценических созданий?

Тот, кто хотел бы понять это, должен постараться «увидеть» Михаила Чехова на страницах этой книги. Это наилучший путь убедиться в справедливости не только эпиграфов, но и всех восторженных отзывов, всех обостренных споров, которые выбывало его творчество. Чтобы самому во всем этом разобраться, надо именно «увидеть». Поэтому я, как автор, не ставил перед собой всеобъемлющих театроведческих задач. Больше всего я старался «показать» Чехова в его основных ролях: он жил в те годы, когда средства фиксации актерской игры — кино, магнитофон — не имели широкого распространения и не были так совершенны, как сейчас. Если в воображении читателя возникнут образы, созданные Чеховым, и основные черты спектаклей, в которых он трал, я буду рад, что достиг своей главной цели. На основе «увиденных» образов читатель сам сделает необходимые выводы о творческой индивидуальности Михаила Чехова и о его пытливых поисках в области театральной теории. Эти поиски разгадок самых глубоких основ актерского искусства были такими пламенными, страстными, что, естественно, приводили и к многим находкам и к отдельным заблуждениям.

Но нельзя глубоко, по-живому понять творчество Чехова, если не увидеть и не почувствовать его трудное детство, сложные моменты жизни, особенности характера. Его человеческие свойства придавали своеобразие и неповторимость его игре, театральным мыслям и мечтам, сценической практике и теории. В Чехове всегда были нераздельно слиты художник и человек.

ДЕТСТВО

Все то, что шило во мне, как страх, уверенность, любовь, страсть, нежность, грубость, юмор, душевная мрачность и проч., все было пронизано страстностью, кипевшей во мне.

И когда я теперь оглядываюсь назад на все это, я понимаю, что благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я изжил все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать, если бы не обладал такой страстностью. Правда, я стремительно несся к душевному кризису, даже к нервной болезни, но теперь, миновав остроту опасного момента, я чувствую благодарность к судьбе за скорое, хотя и мучительное решение вопроса моей жизни.

М. А. Чехов

Михаил Чехов — племянник великого русского писателя Антона Павловича Чехова, сын его старшего брата Александра Павловича. Он родился в Петербурге в 1891 году. В семье воспитывались еще два его сводных брата, Коля и Антон — сыновья Александра Павловича от первой жены. Детство Миши было беспокойным. Отец обладал большим талантом писателя, журналиста и чрезвычайно бурным характером. О его талантливости восторженно говорил Антон Павлович. Однако он боялся, что алкоголь может погубить большое дарование старшего брата. Бурный темперамент Александра Павловича проявлялся во всем — и в отношении к писательской работе, и во взаимоотношениях с сыном, и в эксцентричных увлечениях, вроде разведения множества кур самых необыкновенных пород.

Едва ли можно встретить человека, который не испытывал бы особого трепета, взяв в руки дневник или письма, написанные рукой того, кого давно нет в живых. Читаешь, и далекое прошлое становится обжигающе живым, словно воскресшим во всей своей полнокровной пульсации. Это испытает, вероятно, каждый, кто прочитает письма отца Михаила Чехова, Александра Павловича, к Антону Павловичу.

Перед читателем проходят без малого тридцать лет жизни Александра Павловича. По словам И. С. Ежова, составителя тома писем, опубликованных в 1939 году Всесоюзной библиотекой имени В. И. Ленина, «многие письма являются настоящими исповедями, подлинными “человеческими документами”».

Антон Павлович с большой похвалой отзывался о письмах брата, ценил их больше, чем его рассказы, и называл «первостатейными произведениями».

«Ведь ты остроумен, — писал он брату, — за твое письмо, в котором ты описываешь молебен на палях (сваях. — *В.* Г.) (с гаттерасовскими льдами), будь я богом, простил бы тебе все твои

согрешения вольные и невольные, яже делом, словом...». Речь шла о сатирически остром описании молебна по случаю закрытия навигации в таганрогском порту, где Александр Павлович служил некоторое время в таможне.

Поздравительное письмо, в котором Александр Павлович с удивительной эскизной легкостью записал воспоминания о детстве своем и Антона Павловича, вызвало еще большие похвалы: «... чертовски, анафемски, идольски художественно. пойми, что если бы ты писал так рассказы, как пишешь письма, то давно бы ужо был великим, большущим человеком».

И несмотря на огромное впечатление от сборника писем Александра Чехова — этой «автобиографии в письмах», я пережил еще более острое волнение, когда в моих руках оказалась очень толстая, доселе никому не известная тетрадь, исписанная мелким-мелким почерком отца Михаила Чехова. На титульной странице ее своеобразное заглавие:

СВАЛКА НЕЧИСТОТ, мыслей, идей, фактов и всякого мусора.

В назидание детям Коле, Тосе и Мише, после моей счерти — 1898.

Александр Павлович сам сброшюровал эту толстую тетрадь, сам переплел ее и даже сам сделал чернила, которыми начал свои записи.

Что это — дневник? Какая цель этих записей?

Вот ответ их автора:

«. Когда мысль моя отдыхает от творчества и вообще от работы, она всегда вертится около каких-нибудь пустяков или воспоминаний. С литературной точки зрения мысли эти гроша медного не стоят и никому, кроме меня, не интересны. Но почему же не записать их, если это составляет отдых и в то же время доставляет своего рода. ну, хоть удовольствие, что ли. Кроме того, это еще и заманчиво. Разгадка этой заманчивости заключается в непринужденности, в отсутствии необходимости подделываться под чужие требования и вкусы и в верности самому себе».

Именно эта непринужденность и полнейшая верность себе приковывает накрепко к открывшемуся перед вами человеку и не оставляет вас до последних строк, написанных в январе 1913 года на Кавказе. Здесь в конце 1912 и в начале 1913 года Александр Павлович пытался поправить свое здоровье, но оно катастрофически ухудшалось. На последней странице его записей внизу рукой М. А. Чехова карандашом написано:

«17 мая 1913 г. в 9 ч. утра отец скончался. *Миша».*

И дальше следуют несколько проникновенных и безгранично взволнованных строк о последнем посещении могилы

отца:

«Царство тебе небесное, милый, милый старик! Я сам положил тебя в гроб, в твой [слово зачеркнуто] маленький домик [слово зачеркнуто]. Был у тебя [слово зачеркнуто] на могиле один только раз и сидел на [три слова зачеркнуты] холмике, насыпанном над тобой [три слова зачеркнуты], хотелось окликнуть тебя, чтобы ты отозвался мне.

Должно быть, больше никогда не приду на твою могилу».

. Вернемся к началу этого необычного дневника.

В записях первого года маленький Миша — ему шел седьмой год — упоминается три-четыре раза и очень кратко:

«14 августа [1898 г.] ... Завтра у меня семейный праздник — день рождения Мишки. Ему исполнится 7 лет, и мать за обедом убеждала его, что он с этого дня становится взрослым и поступает под ферулу отца. Это ему не понравилось».

«15 августа. ... По поводу семейного праздника за обедом сегодня был арбуз, который, по требованию супруги, должен был подарить я. Деньги у нее, а у меня их не было. По этому поводу последовала семейная ссора, но очень легкая. Отдал на арбуз последние три гривенника. Купили его утром и томились целый день до самого обеда, не дерзая нарушить его целость».

«3 сентября. ... Мишка начал учиться. Учительница-фребеличка ходит каждый день. Подарил я ему чернильницу, а мать купила ему крашеный “письменный стол”. Разложил малый свои учебные пособия и — доволен. По утрам уже больше не валяется в постели, а скорее спешит встать, говоря, что надо уроки готовить. Надолго ли рвения хватит?»

Самая длинная запись (22 сентября) рассказывает о том, как отец «вместе с Мишкой» ездил на Охту фотографировать недавно открывшийся рынок:

«Для малого неизъяснимое удовольствие и прелесть новизны доставляет ездить на империале конки. На Охте он с любопытством наблюдал локомотивы-лилипуты Ириновской дороги. Встречались нам покойники, и ему нравилось снимать перед каждым гробом шапку».

Все это, конечно, крохи. Они, так же как и дальнейшие мимолетные упоминания о Мише, даже несколько теряются среди бесконечного разнообразия других записей. Но нельзя не отнести к детству Миши и эти записи. Оно оживает в житейских мелочах, щедро описанных его отцом. Они то смешат и восхищают, то угнетают и щемят душу нестерпимой болью.

Письма Александра Павловича и записи в дневнике полны самых неожиданных выдумок, ярких характеристик людей и событий, разнообразнейших оттенков юмора — от цинично

грубоватых до очень тонких. Остроты, каламбуры, анекдоты почти в каждом письме. Даже тогда, когда говорится о постоянной нужде, о вечном беспокойстве за семью, об изнурительной репортерской работе, дающей гроши, Александра Павловича не оставляет его привычка усмехнуться, бросить остроумный вызов тяготам жизни.

И вместе с тем три письма о смерти его первой дочки Моей полны трагизма, глубины отцовских чувств, нежнейшей любви к ребенку. Эти письма забыть нельзя — они соединяют в себе художественное и личное на такой трагической высоте, которая равняет их с великими созданиями классиков.

Прибавьте еще любовь к братьям, особенно к Николаю и Антону, и перед вами возникнет человек многогранного внутреннего богатства. Вы почувствуете, что он волнует вас всеми своими поступками, всеми остротами, даже описанием бытовых мелочей своей жизни.

Неужели же этот стихийный характер, ослепляющий множеством красок, эта неуемная сила не оставили самых глубоких следов в Михаиле Чехове?

Когда перечитываешь в его книге «Путь актера» многие страницы, которые он посвятил своему отцу, становится ясно, что самым значительным результатом жизни Александра Павловича было внутреннее богатство, переданное сыну. Это прежде всего страстный творческий порыв, широта интересов, глубина и своеобразие жизненных взглядов, замечательный юмор, талант карикатуриста и, главное, огромная внутренняя сила. У отца она выражалась особенно в силе глаз и громком голосе. Отец не знал, что значит страх, препятствия. И ему действительно все покорялось. Его громадная воля и физическая сила производили неотразимое впечатление не только на маленького Мишу, но и на взрослых. Известен такой забавный случай, о котором рассказал Михаил Александрович:

«Известный в то время профессор О., лечивший алкоголиков гипнозом, много раз предлагал отцу свои услуги.

— Оставьте, голубчик, — с усмешкой отвечал отец, — ничего у вас не выйдет.

Но О. настаивал, и однажды отец согласился на опыт гипноза. Отец и О. сели друг против друга, и, если мне не изменяет память, О. быстро задремал под взглядом отца».

Когда теперь стараешься проанализировать сложный творческий путь Михаила Чехова, то начинаешь понимать, как прямо или косвенно, явно или скрытыми ходами, но всегда сильно сказывалось Влияние отца на дальнейшей жизни и творчестве сына. Влияние это — положительное, но подчас и

отрицательное — было сильным еще и потому, что Михаил Александрович с детства был чрезвычайно впечатлительным, легко возбудимым и очень темпераментным. Он жадно впитывал окружающее и остро реагировал на все, что исходило от отца. С величайшей правдивостью и необычайной скромностью — а это были две самые отличительные черты его характера — рассказывает об отце Михаил Александрович.

Общение с ним было иногда необыкновенно увлекательным — особенно, когда он рассказывал сыну о всевозможных явлениях и законах природы и пояснял это самыми неожиданными примерами. Но чаще это общение бывало тяжелым и трудным — в периоды всевозможных «изобретений» отца, вроде заливания всего пола дачи бумажной кашей из размоченных и растертых газет или выведения цыплят в громоздком самодельном инкубаторе. В редких перерывах между этими занятиями Миша жадно играл, спешил и волновался, словно хотел наверстать упущенное время и досыта наиграться про запас. Эти игры всегда были страстны. Всюду вносилось преувеличение. Если он строил дом из карт, то это был не домик, а колоссальная постройка, занимавшая почти целую комнату. Ходули делались такой невероятной высоты, что упасть с них было смертельно опасно.

Таким же страстным, стихийным было и увлечение актерством, возникшее в детстве. После «семейных» выступлений на балконе дачи началось участие в любительском дачном кружке, где Чехову давали преимущественно роли водевильных старичков. «Мне было все равно, — рассказывает Михаил Александрович В своей книге, — репетирую я или играю при публике, ибо, выходя на сцену клуба, я совершенно забывал себя и отдавался тому стихийному чувству, которое, как основное настроение, сопровождало меня не только в детские годы, но и в позднейший период моей жизни. Мне никогда не приходила в голову мысль о том, что роль, или рассказ, или имитация кого-нибудь может не выйти. Сомнение в этом смысле было мне незнакомо. Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль или, как это бывало в детстве, выкинуть более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало чувство *предстоящего целого,* и в полном доверии к нему, без малейших колебаний, начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого сами собой возникали детали и объективно представали передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из *ощущения целого.* Это *будущее целое,* из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не

могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение. Как

мощный порыв несло меня это “чувство целого” сквозь все трудности и опасности актерского пути».

Под этим знаком страстной непосредственности протекали годы учения Михаила Чехова в театральной школе.

УВЕРЕННЫЕ ШАГИ

В творческой биографии Чехова петербургский период был почти «белым пятном», и я очень рад, что удалось многое выяснить о нем.

Передо мной груда самых разнообразных материалов: афиши, программы, большая пачка писем, устав Театральной школы Литературно-художественного общества имени А. С. Суворина, список учащихся, аттестат и значок выпускника этой школы, фотографии, программки ученических вечеров, вырезки из газет и журналов.

Все это любезно показала мне Е. А. Флерова-Гришина, с которой я познакомился благодаря счастливому стечению обстоятельств.

И вот я беседую с ней — близким другом «Мишеньки», — как называет Михаила Александровича его соученица по Театральной школе Елизавета Александровна. Ее живые рассказы и бережно сохраненные материалы переносят меня в 1907 - 1912 годы, вводят в совсем особый мир театральной молодежи и выдающихся педагогов-руководителей, знакомят с первыми выступлениями Михаила Чехова на ученических показах, а затем на профессиональной сцене театра Литературнохудожественного общества. Эти впечатления обогатила еще одна встреча, тоже с соученицей Чехова — Инной Михайловной Бобровой, вспомнившей многое и о школе и о Михаиле Александровиче.

Прошлое возникало удивительно живо. Не верится, что все это было шестьдесят лет назад. Я ищу на страницах дореволюционных газет и журналов хотя бы крохи того, что относится к Чехову.

Вот маленькая газетная вырезка — всего пять строчек петитом, — которая сообщает, что в 1907 году был первый прием в только что организованную Театральную школу Литературно-художественного общества. Из ста тридцати восьми подавших заявление было принято шестьдесят два человека — сорок пять женщин и семнадцать мужчин. Вот список учащихся. Они распределены на три группы. Здесь мы находим имена, ставшие потом известными, — Сухарева, Воронихин, Софронов, Ярон и

самый юный из всех шестнадцатилетний «г. Чехов, Михаил Александрович».

С большой любовью и милым юмором рассказывают мои собеседницы, что «Мишенька» совсем не отличался прилежанием по теоретическим предметам и что отличница школы М. Л. Драке «тянула за уши ленивца», всячески помогала ему, особенно перед экзаменами. Зато он сразу же проявил огромное актерское дарование и стал любимым учеником педагога, который вел занятия по «сценическому искусству». Это был Н. Н. Арбатов, известный режиссер Малого («Суворинского») театра. Большая культура, фантазия, необыкновенная работоспособность заслуженно выдвигали его на первое место среди режиссеров в театре и среди педагогов в школе. Учащиеся Театральной школы были окружены большим вниманием педагогов и подлинно отеческой заботой директора школы В. П. Далматова, талантливого актера Александринского театра, прославившегося блестящим исполнением самых разных ролей, особенно — роли Кречинского. Как человек, принимавший активное участие в организации Литературно-артистического кружка, позднее преобразованного в Суворинский театр, Далматов охотно совмещал актерскую работу с обязанностями директора школы, где пользовался большим уважением и горячей любовью учащихся.

Начиная с первого курса, учащиеся готовили отрывки и одноактные пьесы, связанные с изучением истории театра и драматургии. Лекции об этом читал в школе Ю. Д. Беляев, известный в дореволюционные годы театральный критик и драматург, автор пьесы «Псиша», имевшей в 1911 году большой успех. Пьеса рассказывает о тяжелой судьбе любящих друг друга крепостных актеров — первого танцора Ивана Плетня и Лизы Огоньковой, прозванной Псишей за успешное исполнение роли Психеи. Наивная стилизация речи под XVIII век, сентиментальность, подчеркнутый мелодраматизм пришлись очень по вкусу публике тех лет.

Влияние Беляева сказалось на подборе драматургии для первого публичного выступления учащихся Театральной школы.

Вот забавная афиша со стилизованными рисунками и шрифтом. Она извещает о вечере, посвященном «потешным действам XVII столетия». Ученики выступают с этой программой на сцене петербургского Малого театра 27 ноября 1907 года и повторяют 5 декабря, то есть уже в середине своего первого учебного года.

Перед спектаклем Беляев рассказывает о старинном русском театре. Затем идет «Вечер в тереме русской царицы —

сценическая мозаика из былин, сказаний, песен, присказок, поговорок и пр.», составленная Арбатовым. Здесь мы встречаем имя Михаила Чехова. Он играет второго бахаря.

Затем шла «Комедия о царе Навуходоносоре, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» — сочинение Симеона Полоцкого; музыку к спектаклю написал С. Н. Василенко. Чехов играет одного из «боляр». В этой комедии участвует и Е. А. Флерова. Она играет отрока Мисаха.

В «Интермедиях, интерлюдиях и междувброшенных забавных игралищах» Чехов с партнером Семеновским играют комическую сценку Могильника и Бобыльника.

Оркестр и гусляры сопровождают эти необычные спектакли.

А 24 января 1908 года учащиеся играют другой спектакль — сцены из комедии Буренина «О княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне». Здесь роль одного из комичных послов ордынского князя Калины, Турухтана, исполняет Чехов. Он же играет дона Вавилло в пародийной «испано-александринской трагедии с неожиданным началом и концом» «Дон Пахоммо и дон Вавилло».

Через два месяца в бывшем Новом театре устраивается в пользу недостаточных учениц Театральной школы большой спектакль, составленный из одноактных пьес. В сценке «В камере судьи» Чехов играет небольшую роль мужика с гусем, играет так смешно, что Елизавета Александровна, которая тоже была занята в этой пьеске, до сих пор вспоминает его игру со смехом.

Из отпечатанных на гектографе программ ученических спектаклей узнаешь о ролях, сыгранных Чеховым в школе: один из рассказчиков — Гвазинд («Гайавата» по Лонгфелло); Матвеев, антрепренер («Татьяна Репина» Суворина); Беппо («Веселые проказницы» Касаткина-Ростовского); Посадский («Песня о купце Калашникове» Лермонтова, инсценировка Арбатова); Любен, крестьянин («Жорж Данден» Мольера); Обенаус, профессор (1-й акт «Орленка» Ростана); Матис, жених Маритье («Гибель “Надежды”» Гейерманса) и много других.

А кроме того, роли в отрывках из пьес: Паскино («Романтики» Ростана), Брендель («Росмерсхольм» Ибсена),

Жевакин («Женитьба» Гоголя), Эвелье («Севильский цирюльник» Бомарше), Леший («Потонувший колокол» Гауптмана).

Но вот прошли три года. Чехов получает аттестат о прохождении трехлетнего курса с отметками «удовлетворительно» и «весьма удовлетворительно» и с указанием, что он признан заслуживающим звания артиста театра Литературно-художественного общества и права ношения

утвержденного значка. Заключение Художественного совета гласит: «Михаил Александрович Чехов при больших врожденных способностях оказал весьма большие успехи в комических и характерных ролях».

Это произошло весной 1910 года, и 6 июля Михаил Александрович пишет Елизавете Александровне, которая в это время была больна: «Сегодня узнал из газеты, что из всех учеников приняты в театр: Леля Сухачева. Соня Райх, Софронов, Воронихин и я. По окончании школы вечер был у меня. Приезжал Николай Николаевич! И грустно было, и весело! Как-никак все-таки последний раз вместе. Много вспоминали и говорили о Вас!!!»

Летом в Удельной, где Михаил Александрович вместе со своей матерью жил на даче, он был приглашен сыграть Шмагу в «Вез вины виноватых» Островского, а также взять на себя обязанности распорядителя вечера, который, как написано в программе, кончился «беспрерывными танцами».

Упоенный своим счастьем, в восторге от того, что теперь его страстная любовь к театру будет полностью удовлетворена работой на «настоящей», профессиональной сцене, Чехов, конечно, не разбирался глубоко в том, что представлял собой Суворинский театр и что делалось в те годы в театральном мире. А мир этот был пестрым, полным контрастов: он кипел и бурлил, спорил и ошибался, восхищал отдельными удачами и раздражал многими срывами.

Где же было разобраться в этом ученику Театральной школы, у которого не было ни времени, ни денег, чтобы посмотреть хотя бы самое значительное, самое интересное на тогдашних петербургских сценах?

А в то время в Петербурге блистали имена замечательных актрис и актеров. Не говоря уже о необыкновенной актерской индивидуальности В. Ф. Комиссаржевской, надо вспомнить, что это были годы славы Е. Н. Рощиной-Инсаровой, М. Г. Савиной, К. А. Варламова, В. Н. Давыдова, К. П. Яковлева, П. Н. Орленева, Ю. М. Юрьева, В. П. Далматова,

Б. С. Глаголина, Р. Б. Аполлонского и многих, многих других.

Увы, учащимся Театральной школы удавалось побывай, в большинстве случаев только там, куда можно было достать пропуск или пробраться «зайцем».

Не случайно в книге «Путь актера» Михаил Александрович не упоминает ни об одном значительном театральном впечатлении за годы его жизни в Петербурге. Молодой актер был погружен в десятки ролей в спектаклях Суворинского театра, который не увлекался экспериментами, чаще ставил кассовые пьесы, не

всегда был тщателен в декоративном оформлении, нередко обходился старомодными павильонами и пыльными «лесными» падугами.

Пребывание в атмосфере этого театра произвело на Чехова одно наиболее сильное впечатление, в котором он разобрался позднее — это ощущение лжи и фальши, пронизывавших игру многих актеров и многие постановки Суворинского театра. Субъективно такое мнение было, конечно, очень важным, но объективно — недостаточным. Все, что происходило в области театрального искусства, свидетельствовало о большем: возбужденные метания, поиски, увлечения, неудачи и провалы, в конечном счете, заставляли верить, что русский театр полон сил, что «кризис театра» минует и выход будет найден. Так и случилось после Октябрьской революции, когда театральное искусство после коренной, подчас трудной перестройки постепенно нашло правильное русло, получило верную социальную направленность.

С осени 1910 года Чехов сразу же был захвачен потоком ролей на сцене театра Литературно-художественного общества — Малого, или Суворинского, как его еще называли. Роли были самые разные, и маленькие и большие: Шармэ («Оле-Лук-Ойе» Попова), Нотка («Измаил» Бухарина), Грумио («Усмирение строптивой» Шекспира). Михаил Чехов участвует в новой оперетте Кузмина «Забава дев», часто выступает в водевиле Арбатова и Ермолова «Мухи» в роли Груздева, приятеля Сургучева, которого играл В. О. Топорков.

За два своих первых профессиональных сезона — 1910/11 - 1911/12 годов — он переиграл несколько десятков всевозможнейших ролей, начиная от балетного гусара, кончая Чебутыкиным в «Трех сестрах» А. П. Чехова и царем Федором Иоанновичем в одноименной трагедии А. К. Толстого. И получил от театральных критиков только несколько ругательных строчек.

В сентябре 1910 года Чехов играл важную по сюжету роль молодого японца Инозе Гиронари в переводной пьесе «Тайфун» Мельхиора Ленгиеля — смеси криминала и примитивной мелодрамы. Вот ее содержание. В Париже по заданию самого микадо японец Токерамо пишет огромную засекреченную работу. Он влюблен в француженку Елену. Эта болезненно нервная особа своими истеричными выходками доводит Токерамо до того, что он убивает ее. Чтобы спасти его, группа японцев, живущих в Париже, решает выдать за убийцу юношу Инозе Гиронари. Суд обманут. Инозе осужден на семь лет и счастлив своим «героическим» поступком. Токерамо на свободе, но, замученный угрызениями совести, он умирает.

Рецензент «Обозрения театров» И. Осипов, справедливо ругая и пьесу, и театр, выбравший ее, и актеров, заканчивает статью так: «Искажена была еще одна центральная роль, Инозе Гиронари, роль того благородного и самоотверженного юноши, который добровольно принимает на себя преступление героя пьесы, Токерамо. Без всяких оснований, по вине ли режиссера или актера, г. Чехова, этого юношу превратили в японского Митрофанушку, который и говорил и позировал как настоящий водевильный “дурачок”. Ни слова, ни дела этого персонажа не дают мотивов для такого толкования роли. Оскудела, сильно оскудела труппа петербургского Малого театра. Я не был в нем целый год. Быть может, в его труппе есть еще и хорошие актеры и актрисы, не занятые в “Тайфуне”, но то, что я видел, — ремесленно... и совсем не столично. Даже от внешней постановки несет глухой провинцией. И декорации, и мебель, и mise en srane — все это так рутинно, шаблонно».

Тут же следом помещена статья о том же «Тайфуне» Гр. Ге — статья еще более негодующая, разгромная.

Влияния обе эти статьи, по-видимому, не оказали никакого: «Тайфун» идет в день публикации рецензии, 15 сентября, и затем два вечера подряд. А 18 сентября «Тайфун» идет еще в одном петербургском театре — Новом драматическом — в постановке барона Р. А. Унгерна. Как шутили тогда фельетонисты, «тайфунизация» охватила всю театральную Россию. Эта, по словам Гр. Ге, «лубочная, бульварная мелодрама, ремесленное продолжение Шерлоков Холмсов» прокатилась чуть ли не по всем русским сценам.

Вот в какой пьесе получил Чехов первый упрек от критики.

Вторую, еще более презрительно короткую рецензию он заработал в октябре 1911 года за роль в комедии А. В. Бобрищева-Пушкина «Соль земли», где в стиле пошловатой великосветской комедии разыгрываются столкновения между представителями так называемых «прогрессивной партии» и партии «крайних правых». Все кончается слащавым благополучным концом, как во многих подобных пьесах того времени. Один из рецензентов очень возмущается: «Странная пьеса — в ней что ни человек, то подлец или дурак, и так много графов, князей и камер-юнкеров!» И мимоходом бросает: «Пересаливал г. Чехов, “сферовик” газеты партии “Прогресс”». Эта странная фраза обозначает, что Чехов не понравился рецензенту в роли помощника провизора, который работал также и в газете «Прогресс», где вел отдел «Из сфер».

Так встретила критика будущую знаменитость, не отметив ни словечком ни исполнение им роли Чебутыкина, ни царя Федора Иоанновича. А «устное предание» говорит о них очень хорошо. О

том свидетельствует и «вещественное доказательство» — длинная-длинная голубая муаровая лента с надписью: *«Юному самобытному таланту М. А. Чехову. 2-е представление “Царь Федор Иоаннович " 30 октября 1911 г.».*

Очевидно, эта лента была завязана бантом на венке, который возбудил страшную зависть у партнерши Чехова артистки Д. Вот что рассказывает Михаил Александрович об этом анекдотическом случае: «После второго представления “Царя Федора” на сцену, при открытом занавесе, подали громадный лавровый венок с лентами. Венок предназначался мне, но я долго не мог понять этого и отстранялся от капельдинера, протягивавшего мне венок. В зале аплодировали. Я взглянул на надпись ленты и увидел, что венок действительно предназначался мне. В это же мгновение я почувствовал боль в левой руке. Артистка Д., игравшая царицу Ирину, сильно сдавила мою руку и страшным голосом прошептала:

— Сам, сам поднес себе венок!

Она кланялась публике и больно давила мне руку. Я совершенно растерялся. Тут же на сцене я пытался объяснить ей, что ничего не знал о венке, но она шептала злым голосом:

— Хорош! Сам себе поднес такой венок!

Занавес закрыли, и Д., дрожа от злобы и указывая на меня, кричала о моем неприличном поступке с венком. Актеры молча слушали ее, а я стоял, как подсудимый, в центре актерской группы с громадным венком в руках».

Успех в этом спектакле решил творческую судьбу Чехова.

Однажды, когда в Петербурге гастролировал Московский Художественный театр, родители послали Мишу к О. Л. Книппер-Чеховой, как к родственнице, с визитом. Юноша был смущен беспредельно, зацепился ногой за ковер, ударился локтем об изящный столик, а разговор поддерживать вовсе не мог. Ольга Леонардовна была с ним очень ласкова и спросила, почему он не хочет перейти в МХТ. Когда он чистосердечно ответил, что не смеет мечтать об этом, она засмеялась и настояла, чтобы он показался К. С. Станиславскому.

Наступил этот день. Константин Сергеевич предложил Чехову прочитать что-нибудь. От волнения у молодого актера воротничок лопнул и краями впился в щеку. «Я замер, вернее, умер! — рассказывает он. — Еще минута, и мне стало все все равно. Я прочитал Станиславскому отрывок из “Царя Федора” и монолог Мармеладова».

Малый театр на Фонтанке был оставлен. Начиная с мая 1912 года Чехов уже в Московском Художественном театре.

Именно к этому времени относятся два коротких письма к О.

Л. Книппер-Чеховой (с ними любезно познакомил меня В. Я. Виленкин). Одно — от Марии Павловны Чеховой: «Посылаю тебе письмо моего племянника и очень тебя благодарю за него. Если из него выйдет путевый человек, то он будет обязан этим *тебе.* Он прислал мне восторженное письмо, восхищен всеми вами и счастлив безмерно. Спасибо тебе еще раз».

Другое — от Михаила Александровича Чехова: «Многоуважаемая Ольга Леонардовна! Я был у Владимира Ивановича Немировича-Данченко и окончательно переговорил относительно поступления к вам в театр. Спасибо вам за заботу обо мне. Всегда ваш *Михаил Чехов».*

новый мир

Переезд в Москву был для Михаила Чехова переселением из одного театрального мира в совершенно другой.

Остался позади Суворинский театр с его пестрой труппой и пестрым репертуаром, театр, где за кулисами царили грубые нравы, плелись интриги, а иногда вспыхивали скандалы, требующие судебного разбирательства.

Московский Художественный театр произвел на Михаила Чехова впечатление, которое недостаточно назвать глубоким: оно стало вдохновляющей основой всей его дальнейшей театральной деятельности.

Творческая атмосфера театра — режиссерская и воспитательная работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко; сценические образы, созданные талантливыми актерами; углубленная и тщательная работа на репетициях; высокая ответственность всех участников за качество каждого спектакля — все поражало и восхищало Чехова.

Но самым важным откровением для него были закономерности сценического искусства, которые К. С. Станиславский в те годы формулировал и приводил в стройную систему. О ней Чехов узнавал и от самого Константина Сергеевича, и от его ближайшего помощника, удивительного человека Л. А. Сулержицкого, и от Е. Б. Вахтангова, который потом на протяжении многих лет был его другом, режиссером и вдохновителем.

Со свойственной ему страстностью Чехов увлекся этой наукой об актерском творчестве. Она тогда только складывалась, испытывала болезни роста, и для практической ее проверки Станиславскому оказалась так желанна и нужна студийная работа.

На это горячо откликнулась молодежь из так называемого «филиального отделения» (переходная стадия между «сотрудниками» и артистами труппы МХТ). Так появились

ученики, готовые с увлечением делать многочисленные упражнения, необходимые для уточнения и развития «системы».

Станиславский нашел для этих занятий организационную форму. Группа молодежи получила название Первой студии, юридически существовавшей при театре. Это произошло в 1912 году. Руководителем и вдохновителем студии стал Сулержицкий.

В дни пятнадцатилетия Первой студии Чехов с большой любовью вспоминал: «Студия возникла буквально из пламенного, горячего стремления всех нас. Здесь мало было расчетов, мало практических соображений, здесь была единая молодая воля и почти полное отсутствие колебаний и сомнений. Мы беспрекословно и с радостью подчинялись нашим старшим товарищам. Они вели нас умно и вдохновенно».

Горячая любовь к знаниям была привита Чехову его отцом, но, как он сам говорил, все его попытки изучения философских систем или отдельных наук никогда не носили систематического характера и были не больше, чем вспышками увлечения.

Пламенная целеустремленность поисков, не угасавшая никогда потом, вспыхнула в нем от встречи с учением Станиславского об искусстве актера. И на всю жизнь он остался верным и преданным, восторженным и влюбленным учеником великого реформатора сцены.

Театр, который ужаснул Чехова в Петербурге своей фальшью и ложью, теперь стал для него великим искусством, которому он посвятил свою жизнь. Все, что думает, читает, изучает, он немедленно преображает в ясную, точную и здоровую театральную практику.

Страстность его натуры нашла теперь правильное применение. Изучение каждого элемента «системы», каждой закономерности театра, открытой Станиславским, превращалось у него в благородную «1Ийе fixe». Каждую роль на сцене МХТ он играл с величайшей ответственностью. По его словам, он никогда не испытывал такого волнения, как при исполнении первых ролей в МХТ — бессловесного Актера и Оборванца в сцене бунта в «Гамлете». «В качестве Оборванца, — рассказывал Михаил Александрович, — я с таким вдохновением бил бутафорским топором по железной двери, что со стороны можно было подумать, что именно на мне держится весь спектакль».

Станиславский пристально следил за актерским развитием Чехова, знакомил его со своей «системой», сам репетировал с ним роль Миши в «Провинциалке» И. С. Тургенева.

Затем последовала роль одного из докторов в «Мнимом больном» Мольера, а позднее — даже роль Епиходова в «Вишневом саде» А. П. Чехова.

Со всей остротой своей восприимчивости Михаил Александрович глубоко оценил то удивительно счастливое сочетание обстоятельств, в котором он оказался в Москве.

Могущественная мысль «философа театра» (так он любил называть Станиславского); высокий моральный авторитет Сулержицкого; острый талант Вахтангова; поразительное единодушие «первостудийцев», которые жадно усваивали «систему» и в длительной увлеченной работе овладевали ею, — все это породило в сознании Чехова новые мысли и стремления, определившие его дальнейшее творчество.

Навсегда сохранил Чехов преклонение перед своими учителями и любовь к тем, с кем вместе пережил театральную юность.

В 1955 году, в последние месяцы жизни, Чехов прочитал для группы актеров Голливуда двенадцать лекций о театре. Одну из них он посвятил великим русским режиссерам. В самом начале этой лекции, записанной на магнитофон, он говорил: «Возвращаясь мысленно к тому счастливому времени, когда я в течение шестнадцати лет работал под руководством Станиславского, я стараюсь понять, что же было самым главным в его творческой деятельности. Это был, конечно, очень разносторонний человек, и у него было много интересных особенностей, но вот одна, пожалуй, самая главная — он был буквально одержим чувством правды. Он мог принять многое, даже противоречившее его принципам, лишь бы это была правда — важнейший и неизменный предмет его исканий... Чувство правды было ведущим принципом... нет, даже не принципом, — оно было частью его творческой природы. Он обладал воображением огромной силы, но ни в коем случае не хотел отступить от жизненной правды. его фантазия и верность жизненной правде, особенно правде внутренней жизни, всегда были для него критерием. Московский Художественный театр создали двое: Станиславский и Немирович-Данченко. Они сделали одинаково много для того, чтобы создать этот театр».

И добавляет очень взволнованно: «Я счастлив, что мне довелось жить рядом с этими великими людьми. Не изучать их, читая историю театра, а именно жить вместе с ними».

Особенно близок был Михаил Александрович с Вахтанговым. О нем в той же лекции он говорил с большой дружеской теплотой: «Вахтангов сочетал в себе все лучшее, что было у Станиславского и Немировича-Данченко. Так же легко, как Немирович-Данченко, он находил основной рисунок спектакля и не уступал Станиславскому в теплоте, сердечности, эмоциональности, в умении создать атмосферу. Вахтангов был

чем-то вроде сосуда, в котором скапливалось все, что было в то время хорошего в русском театре. Причем он ничего ни у кого не заимствовал. Просто своеобразие его гения состояло в способности впитывать в себя все лучшее и преломлять по-своему, по-вахтанговски. У Вахтангова можно было увидеть и нечто подобное тому, что делал Мейерхольд, но у него все выходило приятно... Вахтангов показал нам, что допустима любая, комбинация, и результат может быть превосходный — выйдет и красиво, и впечатляюще, и глубоко, и изящно, и математически точно, и человечно».

С особой вдумчивостью и с глубоким уважением Чехов описал Леопольда Антоновича Сулержицкого, посвятив ему одну из статей, напечатанных в Нью-Йорке в 1944 году под общим названием «Жизнь и встречи». Однако, прежде чем говорить об этом интереснейшем воспоминании, необходимо сказать о мужественной, кипуче деятельной натуре Сулержицкого, которого, к сожалению, нередко называют «непротивленцем» да еще придают этому слащавосентиментальный оттенок.

А Сулержицкий был борцом во всем, что он делал. Борцом и романтиком. Смело отказался от царской солдатчины, за что и был сослан. Это ничуть не сломило его. Был моряком и на всю жизнь полюбил море мужественной, негаснущей любовью. Переменил много профессий и каждой отдавался пылко, самоотверженно, до конца. В Первую студию принес все богатство своей души, огромный жизненный опыт, сильную волю организатора и воспитателя.

Все это надо помнить, читая строки, посвященные ему Чеховым, — строки эти написаны преклоняющимся и нежно любящим учеником, который больше увлечен сердцем своего учителя, чем его волей. Даже описание скромной комнаты, где работал и жил «истинный вдохновитель и творец Студии Л. А. Сулержицкий», звучит восторженно: «Для каждого из нас было радостью войти в комнату Сулержицкого. Несмотря на ее неприглядную внешность, она была полна теплой дружеской атмосферы и производила впечатление уютной и даже неплохо обставленной комнаты».

Вся статья свидетельствует о сильнейшем влиянии личности Сулержицкого на Чехова. Лучшие черты и даже странности Леопольда Антоновича часто можно было найти в творчестве и в житейских поступках Михаила Александровича.

Слова Чехова о том, что ему всегда виделись в одном человеке два Сулера — «один маленький, скромный, а другой удивляющий, значительный и даже (не хотя) имеющий власть над людьми», — приложимы и к самому Чехову.

И поразительно похоже на него самого то, что он пишет дальше: «И ходили, и двигались эти два Сулера различно. Маленький с бородкой кривился на бок, покачивался конфузливо, втягивая кисти рук в длинные рукава, и слегка дурачился, слегка представлял дурачка (чтобы спрятаться). Другой, большой Сулер, держал голову гордо (при этом большой его лоб становился заметен), кисти рук появлялись из-под рукавов, и жесты их становились завершенными, красивыми и имели всегда один и тот же характер. как бы это выразить. они были *моральными.* Он или не делал жестов совсем, или жесты его говорили о любви, человечности, нежности, чистоте, словом, были *моральны».*

Этот своеобразный эпитет становится особенно понятным, когда Чехов любовно описывает внутренний облик Сулержицкого, его неизбывную любовь к людям, нежнейшее отношение к детям. А если он был весел и смеялся, то сам становился похож на младенца.

Чехов хранил в себе подобные черты, и многие его метания и порывы, увлечения и ошибки, скромность, доходившая до конфузливости, и повышенная нервная восприимчивость ко всему окружающему, вероятно, были связаны с детскостью, пронесенной им, так же как и Сулержицким, через годы.

Эта двойственность натуры, поразительно роднившая Чехова с Сулержицким, может показаться со стороны свидетельством внутренней противоречивости и дисгармонии. Но было совсем не так: робкая детскость и могучая творческая воля, кажущаяся хрупкость и мощное воздействие на зрителей ни в чем не мешали друг другу. Они настолько сливались, что немыслимо было представить себе одно без другого. В этом неожиданном слиянии разных граней характера, в самой горячей, искренней любви к людям заключалась суть человеческой и творческой индивидуальности Михаила Чехова. Нести в себе эту сложность внутреннего строя было не легко. Не всегда, как мы увидим дальше, хватало у него сил сохранять душевное равновесие.

В театральной педагогике, нераздельно слитой с вопросами морали, творческое родство Чехова и Сулержицкого было также очень велико. Это чувствуется, когда читаешь слова Чехова о том, как ненавязчиво, просто Сулержицкий умел передавать студийцам самые глубокие творческие мысли. «Во время работы над “Сверчком на печи” Сулер раскрыл нам душу этого произведения Диккенса. Как он сделал это? Не речами, не объяснениями, не трактовкой пьесы, но тем, что сам на время работы превратился в диккенсовский тип, в Калеба Племмера, игрушечного мастера. Не думаю, чтобы он сознавал эту перемену в себе. Она произошла в нем сама собой, правдиво и естественно,

как и все хорошее, что он делал. Его присутствие на репетициях создавало ту атмосферу, которая сильно передавалась потом публике и в значительной мере способствовала успеху спектакля».

Когда однажды Сулержицкий с покоряющей искренностью спел песенку Калеба для слепой Берты, Чехов почувствовал, что в его душе «растет и крепнет то, чего нельзя выразить никакими словами». Он понял, что сыграет Калеба, что уже любит его и Сулержицкого «всем существом, всем сердцем». «Все, что он (Сулержицкий. — *В. Г.)* делает, и вся репетиция проникнута атмосферой диккенсовской любви, уюта и юмора».

Эта атмосфера удерживала актеров вокруг Сулержицкого, несмотря на поздний час, и после репетиции. А когда, наконец, после ночного чаепития все расходились, Чехов оставался один с Леопольдом Антоновичем. Целую ночь они вырезали, клеили и красили игрушки для будущей декорации комнаты Калеба и без устали разговаривали на самые необыкновенные темы.

Совсем другим был Сулержицкий, когда репетировали «Праздник мира» Гауптмана. «Острый, нервный, проницательный, он, вместе с Вахтанговым, разбирал запутанную психологию “больных людей”, вводя нас в атмосферу пьесы», — пишет Чехов.

Во время работы над «Потопом» Бергера он проявил другую грань своего дарования — быстроту мысли, решительность действия, смелость педагогически-режиссерского приема.

«“Потоп” репетировался долго и не легко нам давался, — вспоминает Чехов. — Пьеса не имела явно выраженного стиля, не выявляла индивидуальности автора. Мы не знали, следует ли ее играть как драму или как комедию. И то и другое было возможно. Решили играть, как комедию, но юмор скоро иссяк, и репетиции проходили бледно, безрадостно. Пришел Сулер и сказал:

— “Потоп” есть трагедия. Со всей искренностью и серьезностью мы будем репетировать каждый момент, как глубоко трагический.

Через полчаса хохот стоял на сцене. “Потоп” как трагедия оказался невероятно смешон. Сулер торжествовал — он вернул нам юмор “Потопа”. Скоро пьеса была показана публике».

Прибавьте ко всему сказанному еще одну замечательную фразу Чехова: «Зло, которого Сулер сам никогда не боялся, всегда было смешным в его изображении».

Чехов заканчивает свои воспоминания так: «Сулержицкого называли толстовцем, но если это и было так, то он был толстовцем особого типа. Ни следа фанатизма или сектантства не было в нем. Все, что он делал хорошего, доброго, исходило от него самого, было органически ему свойственно... Все, что

Сулержицкий усваивал со стороны, было ли то учение Толстого или система Станиславского, — все это он перерабатывал в себе и делал своим, никому не подражал, был во всем оригинален, своеобразен».

Это драгоценное свойство было прирожденным и у Чехова. Под влиянием Сулержицкого оно окрепло и расцвело: в своей жизни, в своих исканиях Чехов всегда все перерабатывал в себе и делал своим. Он так же никому не подражал, был во всем оригинален.

Таким Чехов сразу сильно и уверенно показал себя в студии: очень оригинален, своеобразен и неотразимо обаятелен был Кобус — его первая роль в самой первой премьере Первой студии — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, показанной 15 января 1913 года.

Эта постановка возникла по инициативе Р. В. Болеславского. От нее отсчитывается возраст студии, с нее начались выступления «первостудийцев», начался поток рецензий, в которых всегда бывал отмечен «необыкновенный талант г-на Чехова».

ПЕРВЫЕ ТРИУМФЫ

Я не видел Чехова в ролях Кобуса и Фрибе («Праздник мира» Гауптмана). Они были сыграны Михаилом Александровичем в 1913 году. Когда в 1922 году я был принят в труппу Первой студии, «Праздник мира» сошел со сцены, а в «Гибели “Надежды”» роль Кобуса была дана мне. Откровенно признаюсь, что очень мучился в этой роли: она казалась мне неинтересной, не дающей материала для актера, какой-то очень бледной, вялой, особенно по сравнению с другими образами, чрезвычайно драматичными или острокомедийными, прекрасно исполненными С. В. Гиацинтовой, Л. И. Дейкун, А. И. Поповой, С. Г. Бирман, В. А. Поповым, А. И. Благонравовым и другими.

Я часто старался угадать, как двадцатидвухлетний Чехов в роли дряхлого старика сумел добиться исполнения, которое заставило заговорить о нем, как о выдающемся артисте.

Первое, о чем можно догадаться, был, по-видимому, удивительный талант перевоплощения. Прибавьте к этому еще две основные актерские черты Михаила Александровича, ярко проявившиеся уже в те годы работы на сцене, — безусловную правдивость и покоряющую обаятельность. И все-таки в этом нет еще полной разгадки, так как в пьесе роль Кобуса явно второстепенная.

«Гибель “Надежды”» рассказывает о тяжелой жизни рыбаков, которых негодяй судохозяин посылает в море на ветхом корабле

«Надежда» на верную смерть, так как думает только об одном — получить страховку. В спектакле очень важными оказались две эпизодические роли: старики Кобус и Даантье. Первый кроток и молчалив, второй — язвителен и разговорчив. Даантье все время сердится на Кобуса, вечно подсмеивается над ним, но жить без него не может и оберегает его, как нянька. Они связаны трогательной, крепкой дружбой, потому что вместе испытали долгие годы тяжелейшей рыбацкой работы. Она безжалостно поглотила их силы и обрекла на жалкую, голодную старость. И все же они сохранили любовь к людям, юмор, душевное здоровье и детски трогательную привязанность друг к другу. В пьесе много чудесных людей, простых и благородных сердец, но Кобус и Даантье оставляли у зрителей самое теплое воспоминание.

Я твердо убежден, что нельзя подробно писать о той или иной роли Чехова, о той или иной черте его театральных работ и идей, если не сталкивался со всем этим непосредственно на протяжении многих лет.

Надеюсь, что читатель сочтет правильным мое решение описать Кобуса и Фрибе в исполнении Чехова сравнительно кратко, опираясь на то, что рассказали мне партнеры Михаила Александровича по этим спектаклям. Особенно глубоко благодарен я С. В. Гиацинтовой, воспоминания которой зримо «показали» Чехова в этих ролях.

«Когда вы спросили меня о Чехове в роли Кобуса, — начала свой рассказ Софья Владимировна, — я невольно вспомнила многое из нашей театральной молодости. Длинная комната, разделенная на две части: одна для зрителей, другая для сцены без подмостков. За матерчатым задником тут же мы одевались и гримировались. Мужчин от женщин отделяла только занавеска. Она была натянута перпендикулярно к заднику. Здесь мы научились сидеть тихо-тихо: ведь малейший шум, разговор или смех были бы непременно слышны на сцене».

А смеяться молодым актрисам и актерам часто хотелось неудержимо, особенно видя всевозможные веселые озорные выходки молодого Миши Чехова. Все были так молоды — совсем почти девчонки и мальчишки, — что многим из них приходилось рисовать на лице «железные дороги» — очень много морщин. Этим, конечно, занимались те, кому надо было играть стариков и старух. Чехов только замазывал брови и наклеивал нос «картошечкой». Как бы взамен грима он любил «стареть» во время игры. Начиная спектакль, он показывал Кобуса лет восьмидесяти, но постепенно старик становился все более слепым и глухим, мучил всех, переспрашивая чуть не каждое слово. К концу спектакля он уже еле передвигал ноги и выглядел полной

развалиной.

Софья Владимировна каждый раз говорила Чехову:

— Ну, Миша, остановись, довольно стареть! Тебе уж даже не сто пятьдесят лет, а больше двухсот! Таких стариков вообще не бывает либо они совсем двигаться не могут!

А он? Смеялся и еще пуще принимался за то же самое. Его это веселило, радовало и возбуждало невероятно. К тому же Кобус — Чехов был шепелявый. В первой сцене можно было разобрать его слова, но дальше... Гиацинтова играла дочку судохозяина Клементину. Обращаясь к ней, Чехов вместо слова «барышня» произносил что-то такое, что разобрать было немыслимо, что на «барышню» уж никак не было похоже.

А публика словно понимала эту забаву, очень любила Чехова и совершенно замирала, когда он с удивительной легкостью переходил от смешных сцен к трогательным, от смешной шепелявости к таким интонациям, что невольно навертывались слезы. Чехов играл шутя, играл изумительно. Был и смешон и трогателен.

И складывался цельный образ забитого жизнью, наивного, несчастного, но нисколько не протестующего старика. Зрители за него протестовали всей душой — такой он был слабенький, беззащитный и мягонький, словно «подушечка», как говорили партнеры. А его друга, старика Даантье, актер Н. Ф. Колин делал сердитым, жестким, ворчливым и насмешливым.

«Вот если вы спросите, — сказала Софья Владимировна, — какая сцена мне прежде всего вспоминается, так это первая сцена первого акта. Клементина рисует портрет Кобуса, и в дверях появляется Даантье. Возникает диалог между двумя стариками. Трудно даже рассказать, какое богатство интонаций и быстро меняющихся настроений успевал вложить Миша в эту сцену. Тут была и ссора, и смех, и раздражительность, и любопытство, и нетерпеливость, и растерянность — просто всего не припомнишь».

В этом чувствовалась у Чехова неподдельная радость творчества. Тогда он был неуемно веселый и озорной. Вот, например, чем еще он любил забавляться и до открытия занавеса и даже во время первой сцены с Клементиной. Ему был очень велик лысый парик, который выдали для роли Кобуса. Особенно широкой и длинной была трикотажная «шея», которая всегда пришивается сзади, к нижнему краю лысых париков. Так вот Чехов перед каждым спектаклем подходил к Гиацинтовой, «шикарным» жестом запахивал один конец этого трикотажа на другой и закалывал их огромной английской булавкой. Видя ужас в глазах партнерши, он успокаивал ее, шепелявя:

— Ничего, ничего: я ее шарфиком прикрою, сар-пи-ком!

Но во время действия, улучив момент, когда публика этого не видит, он, лукаво глядя на Гиацинтову, быстро отдергивал шарфик, показывал гигантскую булавку и молниеносно закрывал ее.

Чехов радостно «купался» в этой роли, смешил и трогал зрителей, поражал всех тем, что, будучи юным, совершенно

перевоплощался в старика.

А вот Фрибе в «Празднике мира», по словам Софьи Владимировны, был у Чехова совсем другой: загадочный старик, с каким-то странным внутренним миром, очень отрешенный ото всех, злой, словно зверек.

Фрибе — слуга в мрачной и нервной семье Шольц. Это роль небольшая, в ней мало слов. И даже здесь Чехов проявлял удивительную фантазию, заразительность. Страшненький был у него Фрибе. Волосы его торчали как-то вперед. Это был ироничный, временами обозленный, но преданный слуга.

Участники спектакля затрудняются вспомнить какую-нибудь одну особенно удачную сцену Чехова — Фрибе. Все было хорошо, волнующе. Пожалуй, можно выделить тот момент, когда драма в доме Шольц близится к кульминации и временный мир в семье готов смениться новым, быть может, самым страшным скандалом — во время раздачи подарков у елки. Перед этой сценой Фрибе тайком, поспешно сообщает фрау Шольц, что доктору, ее мужу, долго не протянуть, что он таких дел натворил... Не докончив, Фрибе бормотал что-то себе под нос — это было характерностью роли — и уходил, оставив хозяйку в безумном волнении. Тут все черты Фрибе проявлялись чрезвычайно выпукло и, как всегда, в характерной для Чехова манере — в легкой и быстрой смене актерских красок. Удивительно и непонятно, как он это делал: сцена коротенькая, в ней всего две-три недоговоренных фразы.

Весь спектакль был мрачный, тяжелый. В зрительном зале раздавались рыдания, случались даже истерики. А студийцы были тогда по молодости так наивны, что успех спектакля оценивали количеством этих рыданий и истерик. Сулержицкий горячо протестовал против этого, но студийцы не унимались.

Станиславский не сразу разрешил выпустить этот спектакль. Только после того как был устроен специальный просмотр для «стариков» — артистов труппы МХТ, и те похвалили исполнителей, — спектакль стали показывать публике. А похвалили актеров за то, что все в спектакле играли хорошо: Л. И. Дейкун (мать), Г. М. Хмара (отец), Б. М. Сушкевич и Р. В. Болеславский (сыновья), С. Г. Бирман (дочь), М. А. Чехов (Фрибе), А. И. Попова (мать Иды), С. В. Гиацинтова (Ида). Шел спектакль

сравнительно долго — с 1913 по 1917 год.

Не легко передать усложненную, нервную психологию героев этой пьесы Гауптмана, и, конечно, большая заслуга исполнителей — да еще таких молодых, — что они сумели добиться этот и захватить зрителей драмой семьи Шольц, где все взаимоотношения напряжены до крайности, где сын ненавидит отца, брат брата, а сестра презирает их всех; где с невероятным трудом удается спасти единственное светлое чувство — взаимную любовь Иды и одного из братьев, Вильгельма.

Но даже среди всех этих острых драматических столкновений пьяненький и странный Фрибе — Чехов сильно приковывал к себе внимание зрителей. Смелость трактовки образа, искусство перевоплощения актера и здесь одержали победу.

Я видел третью из ролей, сыгранных Михаилом Александровичем в студии, роль игрушечного мастера Калеба Племмера в спектакле «Сверчок на печи» — инсценировке одноименного рождественского рассказа Ч. Диккенса, который называл это свое произведение «волшебной сказкой из семейной жизни».

Хотя два спектакля, «Гибель “Надежды”» и «Праздник мира», уже привлекли внимание зрителей, но ноябрьский вечер 1914 года, когда на сцене впервые забулькал чайник в доме Джона Пирибингля, был важнейшим моментом в жизни молодой студии.

Это бросилось в глаза и публике и прессе. «В вечер 24 ноября, — писал критик Н. Е. Эфрос, — когда запел сверчок, мы могли видеть уже настоящую труппу — и очень богатую индивидуальностями и очень слаженную, знающую, что такое художественное единство спектакля и как достигается ансамбль».

Сулержицкий в начале существования студии ограничивался общим организационным, художественным и этическим руководством. Но в постановке «Сверчка» он принял непосредственное и горячее участие. Официально режиссером спектакля считается Б. М. Сушкевич — инициатор этой работы, автор инсценировки, однако доля участия Сулержицкого была очень велика. Глубина чувств, тонкость отношений действующих лиц, удивительное сердечное тепло и подлинно диккенсовская лиричность были навеяны Сулержицким. Совсем просто он сказал об этом: «Будить в человеке человеческое — основная мысль искусства. При постановке “Сверчка” мы старались найти и выдвинуть то, что объединяет людей, что говорит о человечности».

Когда теперь, через много лет, перелистываешь и перечитываешь скромный экземпляр пьесы, изданной осенью 1914 года известной в то время Театральной библиотекой

Рассохиной, тридцать шесть страничек текста оставляют не очень-то сильное впечатление. На пятнадцати таких же страничках умещается весь клавир и вся оркестровая партитура. Состав оркестра — всего-навсего две скрипки, кларнет и флейта. Набор шумовых инструментов: прибор для бульканья чайника и манок на перепела для имитации стрекотания сверчка.

Приложены еще два не очень тщательно выполненных рисунка декораций: комната Джона с камином, где живет Фея-сверчок, и комната Калеба, заваленная игрушками.

Когда смотришь на все это, еще больше поражаешься, что на скромном материале был создан спектакль, который произвел на премьере такое большое впечатление: двадцать пять рецензий о «Сверчке» тотчас же после премьеры стремительно появились одна за другой. Такого потока отзывов — восторженных, глубоко взволнованных, растроганных — не вызывала ни одна из предыдущих премьер студии.

Исполнители основных ролей на утро после премьеры «проснулись знаменитостями». Тонкое, грациозное, обаятельное исполнение Гиацинтовой роли Феи-сверчка; талантливо смелый, острый рисунок роли Тэкльтона, созданный Вахтанговым; покоряющее добродушие и простодушие Джона — Хмары; глубокая боль, трагедия слепой Берты — Соловьевой; прелестное соединение комичности и трогательности Тилли — Успенской; сатирическая острота образа мистрис Фильдинг — Бромлей; задушевная мягкая манера речи Чтеца — Сушкевича — все получило высокую оценку.

Все рецензенты отмечают тонкий ансамбль и все они пишут о триумфе М. А. Дурасовой и М. А. Чехова. Как два полюса одной и той же темы — самоотверженной любви и безграничной доброты — проходили в спектакле Мэри-Малютка, воплощение молодости, искренности и чуткости, и Калеб — дряхлый, маленький, худой старик с добрыми светлыми глазами. И оба вызывают у зрителей горячее сочувствие, полное сопереживание.

Игра Чехова в роли Калеба описана восторженно, с конкретными деталями, которые очень верно передают удивительный образ старого игрушечника.

«Фигура игрушечника Калеба, — говорит в своей рецензии А. Койранский, — созданная М. А. Чеховым, навсегда будет принадлежать к одной из моих самых трогательных *жизненных* встреч». Я. Львов называет эту фигуру совершенно призрачной, трогательной и немного жуткой.

Роль Калеба немногословна. К тому же линия его и Берты при всей драматичности — не главная линия пьесы. Она скорее может быть названа побочной, развивающейся параллельно с основным

действием, в котором центральную роль играют Джон, Мэри, Незнакомец и Тэкльтон.

Большим талантом должен был обладать актер, чтобы выдвинуть Калеба на самый первый план спектакля и заставить зрительный зал волноваться судьбой старика и его дочери не меньше, чем таинственностью Незнакомца и судьбой красавицы Мэй, которую хотят насильно выдать за отвратительного Тэкльтона.

В спектакле очень запоминалась сцена, когда добродушный Джон ночью, в кресле у камина, плачет и мучится ревностью, подозревая, что Мэри не любит его, неверна ему, а Фея-сверчок сказочным голоском утешает его, долго и подробно напоминая все проявления любви к нему Малютки.

Был прелестен и момент, когда на следующее утро Малютка сама все объясняет Джону: единственная ее вина в том, что она не могла раньше открыть своему любимому, но неловкому в делах Джону все секреты Незнакомца, который только тайком и мог спасти свою давнюю любовь — Мэй. Сохранив с помощью Мэри инкогнито, он успел обвенчаться с Мэй раньше, чем Текльтон.

Обе эти картины были волнующими, трогательными, но не затемняли сцен Калеба. Наоборот, на их фоне моральная высота, душевная красота этого самого бедного, самого забитого старика потрясала и запоминалась на всю жизнь.

Это чувство возникало у зрителей при появлении Калеба — Чехова в первой картине — в домике добродушного великана, извозчика Джона Пирибингля. Голос Калеба, дрожащий, тихий, почти шепчущий, задевал самые чувствительные струны в душе зрителя. Продрогший, в своем ужасающе бедном пальто из парусины, старенький-старенький, голодный, но не замечающий ни холода, ни голода, ни своей старости, Калеб — Чехов приносил на сцену покоряющее тепло сердца и щемящую боль сострадания к слепой дочери, Берте. К горлу подкатывался ком, когда бедный старик, рассматривая игрушечные глаза, которые привез ему из города Джон, тихо произносил трагическую фразу:

— Как хорошо было бы, если бы я мог передать дочери в этом ящичке здоровые, зрячие глаза для нее самой.

Другая сторона образа Калеба открывалась тогда, когда он вместе со своим хозяином рассматривал таинственного

Незнакомца, приехавшего с Джоном. Тут в голосе Чехова начинала звучать веселая, творческая нотка мастера-игрушечника, озорника и выдумщика. Захлебываясь от увлечения, с радостным смешком, он предлагал взять фигуру Незнакомца за образчик для спичечницы:

— Великолепная модель! Голова чтоб отвинчивалась, и в

горло класть спички, а ноги поднять кверху и об пятку чиркать. Роскошная спичечница на каминную полку для барской квартиры!

Тэкльтон грубо обрывает его и уводит с собой.

Большой и драматичной была вторая сцена — в бедной мастерской Калеба, сплошь завешанной игрушками. Готовые и полуготовые, недокрашенные и ярко раскрашенные, они грудами висели на веревках, закрывали потолок комнатушки, заполняли все ее углы.

В этой обстановке разыгрывается сцена «святой лжи»; стараясь подавить свою скорбь, Калеб — Чехов сочиняет для дочери целый обманный мир, изображает его в золотых тонах. Он мучится этим обманом, но горит желанием сделать существование несчастной возможно менее трагичным. Свое жалкое парусиновое пальто он описывает как самое модное, «светло-синее, свободного покроя». Он считает, что пальто слишком хорошо для него. Ему даже неудобно выглядеть таким «франтом».

Их убогую комнату он тоже расхваливает и настороженно следит, радуют ли дочку его слова:

— Каждый уголок дышит весельем и комфортом: вообще премиленькая комната!

Глубокий драматизм этих утешений достигает кульминации, когда старик начинает петь для дочери песенку. Ему это непереносимо трудно и душевно и физически. Он хватается за свою впалую грудь, с трудом переводит дыхание и поет, поет, пристально глядя на дочь.

Появляется Текльтон. Бедная слепая влюблена в него. Он кажется ей прекрасным. А Текльтон демонически зол, безжалостен, презрителен ко всем, и больше всего к Берте.

Трепет перед хозяином и беспредельное сострадание к слепой дочери разрывают чистое и великодушное сердце Калеба — Чехова. Это слабенькое существо почти героически готово пойти на все и все претерпеть, лишь бы спасти дочь, оградить ее от холодного презрения и убийственного бессердечия. Калеб шепотом уверяет Берту, что это напускная грубость и суровость, что лицо Тэкльтона приятное, доброе и нежное.

Но Текльтон жестоко объявляет Берте, что женится на Мэй, и приказывает завтра же устроить здесь, в мастерской, небольшую вечеринку, пригласить Джона и Мэри; сам он придет с Мэй и ее матерью, миссис Фильдинг.

Бессилие перед ударом, поразившим его, быть может, сильнее, чем дочь, делало Калеба — Чехова растерянным и безмолвным. Но эта растерянность без слов волновала зрителей

не меньше, чем старчески надтреснутый голос и глубоко искренние интонации.

Третья картина — скромный ужин в уголке игрушечной мастерской. Здесь разыгрывается тихо, без внешних эффектов много волнующих событий. Мэри по секрету уславливается о чем-то с Незнакомцем, который на минуту снимает привязанную бороду и оказывается молодым человеком. Текльтон, разыгрывая из себя доброжелателя, устраивает так, что Джон видит это свидание и то, как переодетый человек целует руку Малютки. Джон поспешно уходит домой. Вечеринка расстраивается, но Берта успевает задержать Мэй и находит в себе силы отказаться от мечты о своем счастье ради счастья Мэй.

И среди всех этих внезапно налетевших событий фигура Калеба — Чехова, сгорбленного, подавленного, доведенного горем почти до безумия, продолжала неотрывно держать внимание зрителей.

Весь ход событий Чехов воспринимал так, что чувствовалось приближение кульминации роли Калеба. Она и наступала в последней, четвертой картине спектакля, где у Чехова было два момента огромной силы. Первый, когда Калеб, едва сдерживая рыдания, признается дочери в своем невинном обмане, в том, что фантастическая жизнь, которой он старался окружить ее, не существует в действительности и что скрывать этого он больше не в силах:

— Глаза, которым ты так верила, обманули тебя!

Опустошенный этим признанием, без сил, закрыв лицо руками, Калеб — Чехов опускался на стул. Его не могли исцелить даже ласковые слова дочери, которая все поняла и все простила.

Но внезапно в жизнь Калеба приходит огромное счастье: Незнакомец оказывается его сыном Эдуардом, который

вынужден был уехать в Южную Америку и о котором отец безутешно тосковал, не надеясь никогда его увидеть.

Здесь всего две фразы у Калеба — Чехова, но то, как он, дрожащий от радости, в слезах от несказанного счастья прильнул к вернувшемуся сыну, как засияли его прежде скорбные, потухшие глаза, — невозможно забыть. Калеб — Чехов воспринимал неожиданное счастье как нечто ослепительное, невероятное и — что было самым замечательным — ни на мгновение не пользовался им эгоистически. Калеб отдавал его всем окружающим. Он больше всего был счастлив тем, что счастливы близкие, дорогие ему существа: и его дочь, и громогласный Джон, и его очаровательная жена Мэри, и молодожены, и служанка Слоубой, и сверчок — символ счастья скромных, достойных людей.

После Октябрьской революции — великих дней, которые потрясли мир, — «Сверчок на печи», естественно, воспринимался иначе.

Известно, что этот спектакль не понравился В. И. Ленину. «... Уже после первого действия Ильич заскучал, — писала Н. К. Крупская, — стала бить по нервам мещанская сентиментальность Диккенса, а когда начался разговор старого игрушечника с его слепой дочерью, не выдержал Ильич, ушел с середины действия».

Нельзя не признать закономерности такого впечатления. Причины его подробно разобраны в книге С. Д. Дрейдена «В зрительном заде — Владимир Ильич». Среди этих причин немалое значение имела ослабленность актерского состава: в спектакле, на котором был В. И. Ленин, 28 октября 1922 года, Чехов не играл Калеба; талантливого исполнителя роли Текльтона Е. Б. Вахтангова уже не было в живых.

Кроме того, в те годы актерам не всегда удавалось еще найти звучание ролей, которое избавило бы «Сверчка» от слащавости и сентиментальности. Только позднее исполнители стали добиваться большей собранности и сдержанности, более острой подачи сюжета и взаимоотношений действующих лиц.

Излишняя чувствительность могла особенно проявляться в неудачных — а такие ведь всегда могут случиться — спектаклях. Но роль Калеба в исполнении Чехова этим не страдала. Вложенная в нее тема высокой, самозабвенной любви к дочери, к окружающим и к своей скромной профессии игрушечного мастера, стремящегося приносить людям радость, звучала безукоризненно правдиво.

При одном взгляде на фотографию Чехова в этой роли невольно возникает чувство, что в образе Калеба заключалась особая, трудно объяснимая сила. Это впечатление возрастало во много раз, когда зрители видели Чехова — Калеба в спектакле. Так трогать сердца актер может только тогда, когда вкладывает в созданный им образ нечто особенно для него ценное, безгранично любимое.

Я думаю, что никто никогда не разгадал бы этой актерской тайны, если бы Михаил Александрович не открыл ее сам. Идя вместе с ним домой после очередного «Сверчка», я спросил, почему, как мне кажется, он Любит этот спектакль больше других или, уж во всяком случае, относится к нему как-то особенно.

— Да, именно так. — ответил он просто и искренне. — Верно, я отношусь к нему по-особенному.

И прибавил очень тихо и сдержанно:

— Я ведь в Калебе играю свою мать. Понимаешь, стараюсь вложить в него все то душевное тепло, которое она отдавала

окружающим. ну, и, конечно, больше всего мне.

Итак, подряд три роли, очень по-разному исполненные, но кое в чем близкие друг другу. Кобус, Фрибе и Калеб — старые, бедные, несчастные, забитые жизнью люди. Легко мог возникнуть вопрос: не объясняется ли успех Чехова в этих ролях своеобразным, довольно узким амплуа актера? Выбирал ли он их сам или его считали способным играть только стариков? Мечтал ли он о других ролях?

Актерские мечты Чехова были очень разнообразны. Но мечтать о ролях — одно, а добиться, чтобы для тебя была поставлена пьеса именно с этой ролью — совсем другое. И вот второго Михаил Александрович никогда не делал.

В Петербурге в самые юные актерские годы ему приходилось играть все, что дают, И нужно считать счастливой случайностью, если это был не «второй горожанин» или «третий паж» в очередной «кассовой» постановке, а Чебутыкин в «Трех сестрах», где уже ясно проявились черты будущего сценического гения.

Первые роли Чехова в МХТ были скромные, часто выходные: один из докторов в «Мнимом больном», оборванец в «Гамлете» и т. п.

В Первой студии МХТ Чехов был дисциплинированным студийцем: он играл роли, которые ему поручали режиссеры. А пьесы в большинстве случаев выбирались по инициативе того, кто хотел их ставить. Так, Болеславский увлек товарищей пьесами «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса и «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна; Вахтангов предложил студии и осуществил постановку «Потопа» Г. Бергера, «Праздника мира» Г. Гауптмана, «Росмерсхольма» Г. Ибсена, «Эрика XIV» А. Стриндберга; Сушкевич сделал инсценировку «Сверчка на печи» и создал подлинно диккенсовский спектакль, он же был режиссером «Двенадцатой ночи» В. Шекспира, выбранной К. С. Станиславским.

Конечно, Чехов, как и все студийцы, принимал самое живое участие в обсуждении намеченных к постановке пьес. Он играл то, что, по его мнению, наиболее ему подходило. Но это, разумеется, нельзя назвать выбором пьесы и роли для себя. Все и всегда он рассматривал с точки зрения интересов коллектива Первой студии, а впоследствии и МХАТ 2-го.

Только репертуар для своих концертных выступлений он выбирал, не стесняемый никакими соображениями.

Позднее, по его инициативе, как директора МХАТ 2-го, были поставлены «Гамлет» и «Петербург». Но сделано это было совсем не потому, что Чехов хотел играть главные роли в будущих спектаклях: на сложном материале этих пьес он надеялся

усовершенствовать, обновить и углубить актерское мастерство всей труппы, применить на практике накопившиеся у него мысли о театре.

В этом неустанном и самоотверженном поиске новых путей совершенствования актерского искусства выражалась пламенная любовь Чехова не к себе, а к самому искусству театра. Это совершенствование он ощущал как острую необходимость все глубже и глубже понимать любую роль, как *человека* во всей его сложности и многогранности, и довести искусство театра до подлинного «человековедения». Эта задача, как в зерне, содержалась в том, что Чехов получил в первые студийные годы от своих учителей Станиславского и Сулержицкого.

В первых трех ролях — Кобуса, Фрибе и Калеба — пристальное внимание к человеку и щемящее душу сострадание к бедным, беззащитным людям имело прежде всего и больше всего эмоциональный характер. Образы эти не были особенно сложными и многогранными.

Начиная с «Потопа» (1915), в исполнении Чехова засверкали острые мысли о жизни, о звериных законах капиталистического общества. Трогательная человечность, вспыхнувшая в сердце Фрэзера перед лицом смерти, была не только эмоцией. В этом было внезапное озарение, целый поток мыслей, трепетная идея о возможности братства людей. Она убедительно рождалась на глазах у зрителей, стремительно развивалась, расцветала множеством красок и на наших же глазах погибала, не одержав победы.

ВЛАСТЬ ДОЛЛАРА

Маленький бар Страттона. За окном большой американский город, задыхающийся от жары, обезумевший в погоне за долларом, раздираемый безжалостной конкуренцией, ненавистью, подлостью, пороками. С улицы в бар забегают клиенты даже не на минутку, а на считанные секунды, чтобы, проглотив «сода-виски», мчаться дальше в поисках наживы, а часто и в поисках куска хлеба. Так начинался спектакль Первой студии «Потоп». ... Вот, неуклюже споткнувшись на пороге, в костюме не по росту, в ботинках не по ноге входит маленький, худенький человек. Он весь словно смят, истерзан городом, улицей, откуда вбежал. Костюм смят, смято не только смешное лицо с трагикомическими бровками — кажется, что смято даже пенсне на большущем носу. А главное, смята и растерзана его душа. Он бестолково расхаживает между столиками, нервно и бесцельно переставляет с места на место то бокал, то пепельницу.

Задает вопросы и не ждет на них ответа. Часто восклицает: «А! Перестаньте!» — хотя собеседник не успел еще и слова сказать. Злится на все: на жару, на телефонные звонки, на биржу.

Тема вконец измотанного, избитого жизнью, разорившегося биржевика во Фрэзере — Чехове была доведена до трагического гротеска. Не только каждое движение, каждая интонация Фрэзера кричала, вопила с бессильным отчаянием о том, что сделала с ним жестокая машина бизнеса. Фрэзер зашел в бар на минутку? Возможно. Может, он выскочит сейчас опять на улицу, будет из последних сил бороться, цепляться, чтобы выхватить из лап конкурентов хоть маленькую частицу удачи. А может, он, выброшенный навсегда из биржевой суеты, никуда не пойдет. Ему ведь некуда идти. Он остается, хотя и сюда приходят его лютые враги — процветающий молодой делец Бир и адвокат О'Нейль, не останавливающийся из-за денег ни перед чем.

До их прихода, казалось, Фрэзер — Чехов был накален предельно, каждый нерв его был обнажен. Но с появлением Бира и О'Нейля в этом худом человечке, похожем на измызганную тряпку, вдруг бурно вздымалась такая волна ненависти, такая энергия, что становилось страшно за него — было ясно, что это агрессивность бессильного существа и побит, притом весьма жестоко, будет он. Однако мозг плавится от удушающей жары. Тут уж не до логики и тем более не до осмотрительности.

Но «вот, наконец, и дождь!» — так актеры называли важный перелом в первом акте пьесы. Это был переход к новой, очень большой и очень значительной части спектакля. Наконец пошел долгожданный дождь — спасение от жары. Он принесет прохладу и успокоение. Но дождь усиливается. Это уже ливень, загоняющий в бар еще несколько случайных посетителей. Все сильней непогода. Теперь — это стихийное бедствие. Телефон и специальный телеграф, стоящий в баре, приносят тревожные вести: «Наводнение! Наводнение!»

Скорей опустить железные шторы на окнах и дверях! Скорей! Скорей! Что это? Конец? Несколько человек заперты здесь и обречены? Да, наверно так — бар стоит в нижней части города, у самой реки! Никто из них не думал, что смерть может прийти так просто, так быстро. И вообще, кто из них вспоминал о смерти в бешеной суете большого города?

А она идет! Словно отмечая ее приближение, перестает работать телеграф, телефон. Гаснет свет — вода залила электрическую станцию. Теперь очередь бара, их очередь! Сбившись в кучу, со свечами в руках, все застигнутые в баре застыли в ожидании конца. Но железные ставни крепки. Конец еще не сейчас. А когда? Никто не знает. И никто не знает, что

теперь делать, думать, говорить: ведь все, чем они недавно были захвачены, ушло, кануло куда-то, не вернется.

И вот тот, от кого меньше всего можно было этого ждать, Фрэзер, первый догадывается, *что* надо делать. Надо, хоть в последние часы перед смертью, попробовать стать *человеком,* попробовать понять, что там, в джунглях города, они враждовали, конкурировали, но ведь.

— Я. как я. — дрожа от волнения, с трудом подбирал Фрэзер — Чехов слова, такие новые для него и для всех, кто заперт в баре, — понимаете. я. как я, по существу. против вас, Вир. тоже. по существу. никогда ничего не имел.

Озарение новыми мыслями происходило у Фрэзера — Чехова с такой неподдельной искренностью, так потрясало его, словно он был внезапно пронизан каким-то током. Фрэзер весь дрожал от возбуждения, от мыслей, впервые осветивших его жизнь. Смешной, слабый, забитый Фрэзер становился самым серьезным, самым сильным, самым целеустремленным. Он заставляет всех переродиться — отбросить прежнее, стать людьми, стать братьями.

И зрители забывали, что в первом акте хохотали над этой хлипкой, почти буффонной фигуркой. Теперь актер заставлял их плакать, переворачивал их душу, словно они были не в театральных креслах, а в этом темном баре и тоже впервые поняли, как важно и верно то, что Фрэзер понял сейчас всем своим существом. Теперь его неуемная, почти фантастическая энергия направлена на одно — надо, чтобы все поняли то, что понял он! Надо, чтобы исчезло все темное, злое, чтобы осталось самое хорошее, самое человечное!

Смешной, неуклюжий человечек становится легким, быстрым, сильным. Теперь он командует теми, кого боялся, кем был загнан и подавлен. Холодный, похожий на автомат хозяин бара Страттон, властный, сильный адвокат О'Нейль; молодой красавец, баловень судьбы Бир; артистка кабаре Лицци, бездушно брошенная и забытая Биром; самонадеянный актер, неудачник изобретатель и мальчик-негр Чарли — все одинаково, как дети, подчиняются светлому порыву Фрэзера. Он ведет их за собой, чтобы *успеть,* чтобы хоть последние минуты были прекрасными, счастливыми. Его душа поет об этом счастье — громче всех звучит его голос, когда, дружно взявшись за руки, все торжественно и взволнованно с пением обходят темный бар, где тускло мерцают несколько свечей. Но мрак сейчас перестал давить и угнетать: все освещено необыкновенной добротой, которую словно излучает Фрэзер — Чехов.

Утомленные пережитым, но счастливые, все засыпают. Только

Фрэзер не может успокоиться, не спит. Он бродит по бару, словно охраняя всех.

Фрэзер — Чехов настолько сильно заставлял зрителей быть в том же состоянии глубокой взволнованности — нет, просто, одержимости добром и любовью, что они ощущали почти физическую боль, гнев, отчаяние, когда с неизбывной горечью Фрэзер говорил: «Наступил новый день. новый день с новыми подлостями».

А он, этот день, действительно приходил — с ярким солнцем, жарой и бешеной суетой биржи. Оказывается, ливень, наводнение, ураганный ветер пронеслись стороной. Бар остался цел и невредим. А люди?.. Те люди, что ночью, запертые в баре, стали на время людьми в самом прекрасном смысле, — эти люди погибли, исчезли почти сразу, как только зажглось электричество, снова заработал телефон и телеграф, открылись окна и двери.

Спаслись и с новой силой ожили бессердечные дельцы, бездушные автоматы. Как машина, снова работает за стойкой и у кассы кабатчик Страттон. Мечется по бару под окрики хозяина Чарли. Безжалостно выгоняют бедного изобретателя и оборванного актера. Уходит на улицу и — кто знает, может быть, просто на панель несчастная Лицци. Короткая счастливая ночь — мираж, о котором ей будет мучительно вспоминать. Бир, ее любимый Бир, даже не повернув головы, бросает холодное: «До свиданья» — он весь погружен в свои биржевые записи и жадно читает последние телеграфные сообщения. С деланным «философским» равнодушием относится ко всему происшедшему ночью и происходящему сейчас адвокат О'Нейль.

И только одно сердце утешало зрителя во время этого «отрезвления» — сердце Фрэзера. Последние минуты спектакля Чехов наполнял такой горечью, такой душевной болью, что было ясно — только Фрэзер никогда не забудет этой ночи, никогда не отдаст на растерзание то драгоценное, что пережил.

И зрители, уходя, также уносили это драгоценное, чтобы навсегда его сохранить. Многие из них снова и снова приходили на спектакль, уже зная его почти наизусть, приходили, чтобы пройти через волнения «Потопа», а главное, вместе с Фрэзером — Чеховым пережить высокий, светлый порыв человеческой души. Но впечатление от спектакля не было односторонним, тем более сентиментальным. Бездушие и жестокость бизнесменов, тяжкая власть дол-тара вызывали искреннее возмущение зрителей и навсегда врезались в память.

«Потоп» оказался очень «живучим»: со дня премьеры (в феврале 1915 года) он шел более пятнадцати лет с неизменным успехом. Многократно менялись исполнители. Амортизировалось

и заново делалось оформление спектакля. Были моменты, когда предполагали продать все его декорации какому-либо периферийному театру, но это решение почти немедленно отменялось — интерес публики к спектаклю был большим и постоянным.

Роль Фрэзера вначале играл не только М. А. Чехов, но и Е. Б. Вахтангов; позднее были введены В. А. Подгорный и А. М. Азарин. Однако подавляющее большинство спектаклей было сыграно Михаилом Александровичем. Благодаря долголетию этой постановки можно особенно отчетливо увидеть одну из интересных черт его сценического творчества. Сравните три фотографии. На первой грим, костюм, весь облик Чехова — Фрэзера на генеральной репетиции и премьере. Чувствуется некоторая напряженность и неуверенность актера: ему самому не очень-то нравится пестрый пиджак и претенциозный галстук. Здесь актер еще играет, позирует. На второй фотографии более удачный вариант грима. Яснее становится обозленность Фрэзера на весь мир за вечные неудачи в делах. Но и это не удовлетворяет актера: образ получается односторонним, а это противопоказано творческой натуре Чехова. Он бросает свои первые попытки и вскоре находит — в совершенно Другом направлении — то, что сохранится на долгие годы. Это мы видим на третьей фотографии. Здесь совсем уже нет театральности. Актер живет в образе, где слились многие черты. Теперь внешность Фрэзера и трогает и смешит. Он сутулится от ударов судьбы, а в глазах его — сердечность. Костюм его был прост и потрепан. Брюки чрезмерно длинны и собрались внизу смешной гармошкой, а карманы несуразно оттопырились: вероятно, там напиханы разные вещи — большой, но тощий кошелек, лишние носовые платки, старая газета и еще много ненужного.

В этой смене облика видно стремление Михаила Александровича отыскивать для роли все новые и новые внешние и внутренние черты, которые в его творчестве были неразрывно связаны. Поэтому переход от одного грима к другому, совершенно контрастному, надо понимать как результат длительной, постепенной, активной работы артиста над углублением и обогащением образа.

Как это началось? Чехов рассказывал, что невероятно волновался перед первым выходом в этой роли. Рядом с ним за кулисами стоял Е. Б. Вахтангов. Растерянным, умоляющим шепотом Михаил Александрович спросил:

— Женя, помоги, скажи, «на чем» мне сейчас играть?

— Играй на «облаке»! — ответил Евгений Богратионович, желая, очевидно, шуткой развеять волнение друга.

А Чехов, выйдя на сцену, вдруг совершенно неожиданно для себя, для Вахтангова и для всех партнеров начал играть Фрэзера с еврейским акцентом. Успех этого внезапного решения роли определил ее дальнейшую судьбу. Именно в этом направлении — от спектакля к спектаклю — развивалась роль Фрэзера, создавался безупречно убедительный, *живой* художественный образ. Зрителям казалось, что никаким другим Фрэзер быть не может.

Во Фрэзере, как и во всех своих ролях, Чехов органически не мог «повторяться» на каждом следующем спектакле. Часто это не вносило никаких резких внешних перемен, но зато всегда освещалось новой мыслью, новым отношением актера к образу, совершенно так же, как можно ежедневно по-новому, пристальнее и глубже, относиться к близкому человеку.

ТЯЖЕЛАЯ ПОЛОСА ЖИЗНИ

Жизнь Михаила Чехова протекала не безоблачно, не в сплошных удачах.

Немало тяжелого он вынес уже из своего детства. В книге «Путь актера» Чехов посвящает много страниц постепенному нарастанию своего безысходно мрачного психического состояния: «Первые признаки накопления в моем сознании гнетущих представлений появились еще в детстве, полного развития они достигли во мне, когда мне было уже 24 - 25 лет».

Он прослеживал это шаг за шагом, ступень за ступенью. Видимо, ко времени написания книги ему так надоели многочисленные нелепые выдумки насчет его «психозов», что он решил рассказать, как все происходило, рассказать подробно, чтобы отделаться от этого навсегда.

С детских лет он мучился непримиримой противоположностью характеров отца и матери: «Влияние на меня отца и влияние матери были настолько различны, что я жил как бы в двух семьях».

Так возникли и в нем самом трудно примиримые черты: цинизм и нежность, презрение к людям и жалость к ним. Очень рано он начал пить — под влиянием отца — и стыдился своего поведения, зная, что огорчает мать. Хотел загладить это заботой о матери, и незаметно у него появилось чувство страха за нее. Оно без видимых причин разрасталось и обострялось. Мучительно переживал он те годы, когда родители его разъехались, стали жить врозь. Именно тогда отец был тяжело болен.

Смертью отца сын был совсем раздавлен: «Моя тайная и сложная внутренняя жизнь стала еще тяжелее». Он стал пить

больше, огрубел в своих отношениях с людьми. Физическое здоровье резко ухудшилось, начался туберкулез легких.

Если пробегать по строчкам книги «Путь актера» не холодными глазами, а слышать интонацию почти каждой ее фразы, тогда можно отличить важное, хотя бы записанное кратко, от менее важного, и только тогда становятся такими многозначительными пылающие любовью к театру строчки, несколько затерявшиеся среди других: «Часы пребывания на сцене были для меня истинным душевным отдыхом. На время я забывал свои гнетущие мысли и погружался в творческое состояние, целиком захватывавшее меня».

Поступление в МХТ и увлечение работой в Первой студии на время заставили его забыть о своем пессимизме. Но в нем продолжали бороться противоречивые чувства: «Мои старшие товарищи неоднократно предлагали мне принять участие в строительстве и ведении студийной жизни, но мне мешала неуравновешенность и мрачность моего душевного состояния. Пессимистические идеи и настроения овладели мной настолько, что я не мог понять, зачем в конце концов нужно все то, что с такой любовью и заботой делается вокруг меня. Но рядом с этим я сам принимал участие в жизни студии, гонимый силой того творческого настроения, которое к тому времени я еще не успел утерять в полной мере. Во мне боролись два эти чувства, две силы, и я помню, как занимала Е. Б. Вахтангова эта моя двойственность... Умно улыбаясь и покачивая головой, глядел он на меня, ничего не говоря, и я до сих пор не знаю, какие мысли слагались в нем под влиянием моих странных, подчас нездоровых суждений».

Настойчиво и торопливо Чехов ищет спасения от своих настроений в книгах. Он знакомится с трудами К. Маркса и Ф. Энгельса. Ему казалось, что в его сознании уже складывается стройное материалистическое мировоззрение. Но это только казалось. «Учение Дарвина, в которое я был буквально влюблен, доставляло мне вместе с радостью и много страданий. Я видел в нем, рядом со строгой закономерностью и мудростью природных законов, целую область жизни, которая шла под знаком *случая. Случай,* как тяжкий кошмар, преследовал меня всюду».

Начинаются поиски спасения в этических философских учениях. Чехов читает Ницше, Вл. Соловьева, пишет сам длинные философские сочинения, но в них вольно или невольно собирает одни только злые и жестокие мысли.

И опять хочется подчеркнуть искреннее признание Чехова, что как только эти черные мысли взяли власть над ним, тотчас же начала разрываться его связь с театром: «Играл я на сцене в этот

период моей жизни с отвращением, механически, во мне почти совсем угасло чувство *художественной цельности,* о которой я упоминал выше».

Все беспокоило его, обостряло нервное состояние. Тяжело переживалась им война, начавшаяся в 1914 году. Тревога за мать становится болезненной. Хотя религиозные настроения, как он говорит, по-прежнему были далеки от него, однако он часто ловил себя на том, что горячо молится за мать.

И вот наступает кризис: «Однажды, во время представления “Потопа”, в антракте я подошел к окну и увидел на площади небольшую толпу людей. Нервы мои были напряжены до крайности — я не выдержал и, быстро одевшись, ушел со спектакля. Спектакль остался неоконченным».

Связь с театром порвалась окончательно. «Потянулись бессмысленные, тяжелые и однообразные дни. О театре я забыл совершенно. Я не думал, что мне придется снова вернуться к нему. Вообще представление мое о будущем было туманно и завершалось мыслью о самоубийстве». Чехов сидел дома во власти мрачных мыслей и не менее мрачных фантазий.

Но помог консилиум врачей, приглашенных к нему по инициативе К. С. Станиславского и Первой студии. Не помог иронический и правильный отзыв одного из врачей о Шопенгауэре, которым в это время зачитывался Михаил Александрович. Не помогли старания друзей развлечь его, отвлечь от тягостных настроений.

Он был еще болен, когда произошла Октябрьская революция. Только в самом конце 1917 года здоровье Чехова стало улучшаться, но было еще неудовлетворительным.

В эти месяцы стали особенно остро ощущаться денежные затруднения. Один из друзей настоял на том, чтобы Михаил Александрович открыл театральную школу. Так он мог бы получить постоянный заработок и отвлечься от своих мрачных настроений.

Чехова к этому времени знали многие. Его состояние было известно всем в театральных кругах, обсуждалось с преувеличениями, я ярлык «душевная болезнь» был накрепко, надолго к нему приклеен. Во всех позднее сыгранных им ролях многие рецензенты старательно высматривали черты, которые они могли бы даже ценой любой натяжки назвать патологическими.

А Чехов выздоравливал. В книге «Путь актера» он с большой теплотой говорит о группе своих учеников, среди которых с 1917 года был и я. Он даже приписывает работе с нами благотворную роль, считает, что она очень помогла его

выздоровлению. Возможно. Ведь в Чеховской студии он был окружен искренней, горячей любовью.

Но, конечно, дело не только в учениках, а в душевном тепле всех людей, которые окружали его в то время и особенно в его счастливой женитьбе. Ксения Карловна, вторая жена Михаила Александровича, заменила ему мать, отдала ему всю свою жизнь, все тепло своего сердца и такую заботливость, которая не могла не помочь его полному выздоровлению.

Быстро стало возвращаться прежнее творческое самочувствие, и это действовало лучше всяких лекарств. Душевный мрак рассеивался. Вспыхнули вновь тяга к сцене, неиссякаемая здоровая фантазия и юмор. Все это немедленно нашло применение: Михаил Александрович был очень необходим в спектаклях Первой студии. Большое удовлетворение он получал также, выступая с разнообразным репертуаром в концертах.

Он снова стал читать монолог Мармеладова из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского; играть водевиль «Спичка между двух огней», подготовленный им еще в 1915 году, и инсценированные рассказы А. П. Чехова.

Восемь образов, созданных Михаилом Александровичем для концертов, сравнительно мало известны и заслуживают подробного описания.

ИСКУССТВО короткой сцены

Старинный французский водевиль «Спичка между двух огней» Чехов часто играл в концертах. Его партнершами были С. В. Гиацинтова и О. И. Пыжова. Успех и популярность этой, казалось бы, незначительной работы Михаила Александровича были так велики, что конферансье в экстазе объявил однажды:

— Сейчас будет исполнена «Спичка между двух огней» — старинный французский водевиль, сочинение Чехова, играть будет сам Чехов!

Для смешливого Михаила Александровича это было поводом неудержимого смеха за кулисами. Играл он в тот вечер с особой веселостью и увлечением. Впрочем, тут же надо оговориться, что Чехов никогда не играл этот водевиль без азарта и блеска. Со стороны казалось, что он озорничает, безудержно шалит, но делает это с такой легкостью, юмором и, как всегда, с таким увлечением, что невольно возникала мысль: Чехов что-то очень любит в своем легкомысленном герое. Для него как артиста — это не проходная ролька концертного репертуара.

В сверхтемпераментном оболтусе Бажазэ, вспыхивающем от любви, как спичка, влюбляющемся молниеносно и «навеки» то в одну, то в другую из двух подружек-белошвеек, в порхающем по сцене изящном и удивительно бездумном юнце артист, по-

видимому, искал, пробовал какие-то увлекающие его краски.

Эти предположения невольно возникали у меня одновременно с непосредственным наслаждением от веселой, беззаботной, подлинно водевильной игры Чехова в «Спичке». Не могу утверждать, но думаю, что в творческой лаборатории Чехова эта роль явилась своеобразной подготовительной работой над «хлестаковщиной». Впоследствии многие черты франта-мотылька получили в «Ревизоре» блестящее, почти гиперболическое развитие.

Герой водевиля был с головы до ног француз. Он обладал темпераментом особой южной окраски. Нельзя не вспомнить хотя бы один момент. Юноша, ухаживающий сразу за двумя подругами, остается наедине с одной из них. Мизансцена была такая: девушка сидела на авансцене слева, а страстный влюбленный стоял в глубине сцены справа. Оттуда, по диагонали, он посылал объекту своей любви жаркие уверения, но, убедившись, что его слова не действуют, он с криком: «Я вас так люблю, так люблю!» — бросался к девушке через всю сцену. По пути попадался стул. Влюбленный хватал его с невиданным темпераментом обеими руками, сжимал в объятиях с «огненной» страстью и впивался зубами в спинку стула, словно показывая, как велика и могуча его любовь!

Такой трюк может позволить себе лишь совсем особый актер, у которого он прозвучит не только смешно, но станет острой, неповторимой характеристикой данного героя, освещающей водевильную «большую страсть по пустякам» в отличие от «большие страстей по большим причинам» в трагедии, как замечательно определял это Е. Б. Вахтангов.

Из динамичных мизансцен, из каскада водевильно наивных красок перед нами вставал человек пустой, глупый, но несчастный и жадно ищущий счастья. В исполнении Михаила Александровича даже такая, казалось бы, маленькая водевильная шалость вырастала в волнующую человеческую тему.

Еще больше звучала она, когда Михаил Александрович играл инсценированные рассказы А. П. Чехова. Здесь получило размах «человековедение», которое навсегда осталось ведущей идеей творческой жизни артиста. Он не просто увлекся этими рассказами. Он жадно приник к ним, чтобы добыть там богатое разнообразие социальных и моральных тем, человеческих характеров, судеб и самых различных стилистических приемов исполнения, начиная от таких, когда становится страшно за изображаемого человека, и кончая гомерически смешными трюками, на которые имел право осмелиться только он.

Особенно новым было здесь то, что зрителям давалась сразу

галерея образов. По-видимому, именно это и вдохновило Михаила Александровича на инсценирование рассказов А. П. Чехова. Актер дал выход огромному запасу своих творческих сил и поражал зрителей искусством короткой сцены, которое по-своему сложно и дается не каждому. Михаил Александрович с неописуемой легкостью перевоплощался во все эти совершенно контрастные образы. Трагикомический талант его заявил здесь о себе с такой определенностью, что стало ясно: именно это откроет актеру путь к невиданным достижениям на сцене.

Тяга к произведениям А. П. Чехова была у Михаила Александровича давно. Ведь он хорошо знал дядю Антона, видел его в доме родителей и от них много слышал о нем. Юмор Антона Павловича, весь дух его произведений были особенно близки Михаилу Александровичу.

Так родилась галерея сильных, незабываемых образов, составляющих особую область творчества М. А. Чехова. Значение каждого из них не меньше любого другого созданного им сценического образа. Я очень рад, что мне посчастливилось быть постоянным партнером Чехова в его многочисленных концертных выступлениях с этими инсценировками.

О широте творческого диапазона говорит даже перечень ролей: «утопленник» в одноименном рассказе; чиновничек («Торжество победителя»); дьячок («Ведьма»); покупатель («Забыл!!»); папенька («Жених и папенька»); студент («Свидание хотя и состоялось, но...»).

Все шесть — совершенно различные образы, в которых не повторялась ни одна черта, ни одна краска, ни одна интонация. Каждый из них — живой человек, представленный с поражающей ясностью характера. Их мало назвать образами — это открытие человеческих сущностей, судеб, взаимоотношений, острых, глубоких, трагикомических.

Когда в своих воспоминаниях перебираешь многочисленные театральные впечатления, накопившиеся за десятки лет, то возникают образы многих замечательных комиков, многих талантливых драматических актеров и актрис; реже встречаются в этой цепи воспоминаний актерские дарования подлинного трагического масштаба и еще реже — актеры, обладавшие драгоценным даром создавать трагикомические образы. Именно таким редким талантом обладал Чехов, многие роли которого могут по праву быть названы трагикомическими. Одной из них была роль «утопленника» в одноименном рассказе А. П. Чехова.

Михаил Александрович предложил мне быть его партнером в этой инсценировке, играть роль агента пароходного общества, которому опустившийся пьянчужка настойчиво предлагает

представить «гибель утопающего человека! Картина не столь печальная, сколько ироническая в смысле своих комедийных свойств. За утопление себя в сапогах — два рубля, без сапог — только рубль. »

Первая репетиция. Михаил Александрович прохаживается по комнате, ожидая, пока я, присев у стола, найду в книге текст рассказа. Вот он. Первая реплика у Михаила Александровича. Я жду, и вдруг у меня за спиной раздается такой странный, громкий, хриплый голос, что я невольно вздрагиваю и оборачиваюсь. Передо мной точно то, что описано у А. П. Чехова: «приземистая фигура, с страшно испитым, опухшим лицом...»

Человек? Нет, именно фигура, тень человека, трагически жалкая и почти буффонно смешная. Фигура еле держится на ногах. С перепоя? Возможно, но возможно, что и от голода. Напрягая последние силенки, делая под козырек, фигура «выстреливает» в меня громкие, нелепые фразы: «Виват господину купцу! Живьо! Не желаете ли, ваше высокостепенство, утопленника посмотреть?»

Что это — готовая уже роль или гениальный актерский эскиз? Не знаю. Чувствую только одно: мне совсем не надо думать о том, как «делать» свою роль агента пароходного общества; мне надо только воспринимать тот трагикомический образ, который стоит передо мной, и реагировать на него, как на живое существо. Взбудораженный хриплыми выкриками «фигуры», я невольно вскочил со стула и с настоящей тревогой вскричал: «А где утопленник?»

И в ответ на меня низвергся поток нелепых, глупых, смешных и жалких фраз «утопленника». Чего только не было в этой неудержимо быстрой и вместе с тем заплетающейся, рваной речи: и униженные просьбы, и хвастовство, и неотвязная настойчивость, и рыночное выторговывание лишнего гривенника, и тоска по «благородному» занятию, и наивная гордость своим «благородством», «кровью своей», и даже «научные» рассуждения о том, что в изображении утопленника нет ничего позорного. Почти с пафосом восклицала эта жалкая фигура: «Если б господа доктора убедились, как я делаю. э-э-э... мертвое лицо, они бы меня возвысили.»

Речь «фигуры» была и некультурной и витиеватой. Французские словечки переплетались с церковнославянскими изречениями. Фразы летели на меня, как туча стрел. Я растерянно отбивался от них, произнося свои реплики то со смехом, то с гневом, то с издевкой, то с усталостью от бесконечных приставаний «утопленника». И когда мне (по роли — агенту) становилось совсем невтерпеж, когда я решительно гнал

от себя этого «артиста художеств» и отворачивался от него, у меня за спиной раздавались слова: «Позвольте. ваше. высокоблагородие. папироску. одну затяжку. душа горит!»

Эти слова произносились медленно, еле слышно, на последнем дыхании измученного человека. От них сразу замирал весь зрительный зал, который только что до колик смеялся над шутовскими выходками «утопленника». Особое возбуждение, которое охватывало зрителей после этих фраз, не покидало их до конца инсценировки, когда в ответ на слова агента: «Тони! Тони! Будет плавать, тони!..» — «утопленник» — Чехов кричал уже из-за кулис, где предполагалась река: «Да тону, тону! Не совсем же погибать за тридцать копеек!» Это звучало действительно трагикомически, потому что вся роль «утопленника» в исполнении Михаила Александровича была воплощением темы трагической борьбы человека за жалкое подобие жизни, гибели в нем всего человеческого.

И до сих пор для меня осталось прекрасной творческой загадкой умение актера потрясать зрителей трагедией, когда почти каждая фраза изображаемого им человека вызывала гомерический смех.

Фотографии Михаила Александровича в нескольких ролях из инсценировок рассказов А. П. Чехова сохранились и опубликованы в этой книге. Но облик Чехова — мелкого чиновника из «Торжества победителя», к большому сожалению, фотообъектив не зафиксировал.

Возможно, фотография и не рассказала бы ничего — грим отсутствовал, только очень прилизаны были волосы; костюм ничем особенно не бросался в глаза: это был старенький, темный чиновничий сюртучок. Главное заключалось в том, чего не могла уловить фотография, — в чуде преображения, в том, как, затянутый в этот узенький сюртучишко, Михаил Александрович подходил к стулу, как, сжавшись в комочек, садился на него и как, ни разу не встав в течение всего рассказа, актер находил множество легчайших изменений позы и скромнейших жестов, которые хочется назвать «полужестами» насмерть перепуганного мелкого чиновника — мелкого и внутренне и внешне.

Худой, небольшого роста, всегда молодо выглядевший в жизни, Михаил Александрович в этой роли казался совсем подростком, безусым юнцом, таким маленьким и таким невероятно худым, что уже от одного этого у зрителя начинало щемить сердце. И с первыми же звуками его наиробчайшего голоса это щемящее чувство начинало расти и быстро достигало апогея — ведь весь рассказ ведется от лица этого молодого чиновника, трепещущего, дрожащего, обливающегося холодным

потом и вместе с тем угодливо хихикающего.

Не было ни единого слова, ни единой фразы, которые не были бы сказаны с точки зрения чиновничка, его пришибленным, еле слышным голосом. Но таким голос только казался. На самом же деле он скоро начинал пронизывать весь зрительный зал, врезался в ваши уши, в вашу душу — и вы начинали понимать, что речь этого сжавшегося, крошечного человечка звучит страшно, с силой, присущей Башмачкину из гоголевской «Шинели», или, вернее, образам Достоевского. Настораживали уже с самого начала сверхпочтительные интонации первых фраз рассказа:

«В пятницу на масленой все отправились есть блины к Алексею Иванычу Козулину. Козулина вы не знаете; для вас, быть может, он ничтожество, нуль, для нашего же брата, не парящего высоко под небесами, он велик, всемогущ, высокомудр. Отправились к нему все, составляющие его, так сказать, подножие. Пошел и я с папашей».

Вы слушали эту захлебывающуюся от трепета речь и невольно думали: «Как же не умер этот юнец от робости? Как не лопнуло его заячье сердце, когда он переступал порог дома всемогущего Алексея Ивановича? До какого же самоунижения надо дойти, чтобы так, хихикая и дрожа, начать свой рассказ? И чем будет это ничтожество, когда повзрослеет?»

Зрители получали ответы на все эти вопросы, когда рассказ о блинах у Алексея Ивановича катился даль гае и разворачивалась картина страшной издевки над человеком, зверского растаптывания его души.

Ответы эти звучали и в авторских словах и в том подтексте, которым была наполнена, даже переполнена каждая фраза, произнесенная Михаилом Александровичем. В интонациях его чиновничка властно приковывало внимание непрерывное смакование всего, каждой мелочи, каждой детали. Оно начиналось с почти сладострастного описания блинов — «пухленьких, рыхленьких, румяненьких», а затем осетровой ухи, которую ели после блинов, а затем куропаток с подливкой, которых ели после ухи и т. д. и т. д. И сопровождалось подобострастным прихихикиванием, особенно, когда, закурив сигары, все слушали, а его превосходительство Алексей Иванович говорил. Тут папаша ежеминутно толкал своего сынка в бок и говорил:

— Смейся!

И сынок «раскрывал широко рот и смеялся. Раз даже взвизгнул от смеха, чем обратил на себя всеобщее внимание». И тут впервые, не веря даже в столь высокую надежду, папаша

шепотом произносит то, что является заветнейшей мечтой и
его и сынка:

— ... Может, в самом деле, даст тебе место помощника письмоводителя!

Так вот она — их несбыточная мечта, то, ради чего можно лечь под ноги начальства и с восторгом дать себя растоптать! Тут нарастание рассказа становилось почти страшным.

Голос Чехова трепетал, ломался и дрожал, словно его чиновничек захлебывался и задыхался в ожидании невероятного счастья, словно он опьянялся до головокружения каждым словечком его превосходительства, особенно, когда тот начинал рассказывать, что было с ним прежде и чем он стал теперь. Еще бы! Ведь в этой истории чиновничек ярко увидел самого себя! Ведь он сейчас тоже, как в давние времена его превосходительство, без сапог, в рваных штанишках, со страхом и трепетом начинает свои путь, обуреваемый мечтой: «Может быть, со временем и того. судьбы человеческие за вихор возьмешь!»

Вот отчего лихорадка треплет панашу и особенно сынка. Вот почему и Курицын, который прежде измывался над Алексеем Ивановичем, а матушку его изругал и напугал — «так и померла старушечка», — теперь по приказу его превосходительства трагедию представляет, скорчив рожу и распевая хриплым голосом:

— Умри, вероломная! Крррови жажду!!

Теперь этот Курицын — после сытных-то блинов — даже большой кусок ржаного хлеба, посыпанный перцем, съедает «при громком смехе»: этого Алексей Иванович потребовал!

Немудрено, что когда «Козулин ткнул пальцем в сторону папаши» и приказал ему бегать вокруг стола и петь петушком, юного чиновника — Чехова словно поднимала к небу волна неописуемого счастья. От восторга у него не попадает зуб на зуб, когда он с упоением рассказывает, как папаша засеменил вокруг стола, а он — за ним:

«— Ку-ку-реку! — заголосили мы оба и побежали быстрее.

Я бегал и думал:

“Быть мне помощником письмоводителя!”»

И только после этой фразы Михаил Александрович впервые вскакивал со стула и, робко трепеща, полусогнутыми руками, как крылышками петуха, еще раз издавал «ку-ку-реку!» так громко, с таким самозабвением, что было страшно за человека. Хотелось кричать от возмущения, но в тот же миг становилось ясно, что кричать бессмысленно: этот жалкий, в узком сюртучке чиновничек будет не только помощником письмоводителя, но станет таким же, как Козулин, и возьмет «судьбы человеческие за

вихор».

Рассказ А. П. Чехова «Ведьма» был поставлен Михаилом Александровичем позднее других инсценировок — в 1930 году, в Париже.

... Полумрак, горит маленькая керосиновая лампа. За окном метель. Прислушиваясь к завываниям ветра, сидит у стола молодая дьячиха.

Вот, вынырнув из-под рваного одеяла, появляется рядом с ней муж — маленький, сухонький, словно замшелый, дьячок — Чехов. Трусливый, суетливый, со скрипучим голосом, дрожащий какой-то внутренней дрожью, не выговаривающий половину букв. Глупый, но хитрый; фанатично религиозный, но убежденно суеверный. Он уверен, что его жена — ведьма, что она вызывает метель и завлекает к себе проезжих мужчин. Таков ничтожный, деспотичный муж, сломавший, исковеркавший всю жизнь, всю судьбу своей жены, молодой, цветущей женщины.

Эта работа Чехова была удивительна тем, что, создавая острейший по характеристике образ, он с поразительной, могучей силой работал «на партнершу» и, следовательно, на тему рассказа: все черты и черточки его образа говорили, кричали, вопили о том, в каком захолустье, в каком безвыходном тупике глупости, тоски и нищеты бьется эта несчастная женщина, как томительна, тяжела и мелка вся жизнь и ее, и молодого почтальона, и, в конечном счете, самого дьячка. Последнее становилось особенно ясным в самом конце, когда дьячиха, горько плача, отворачивалась к степе, постепенно затихала и засыпала, а дьячок — Чехов осторожно поправлял ее косу и затем, бормоча машинально, как бы бессознательно: «Ведьма. ведьма.» — украдкой, нежно, любовно несколько раз целовал эту косу.

Так кончалась инсценировка, и зритель вдруг осознавал то, что приковывало его к комической фигуре дьячка, что заставляло волноваться не только за тяжесть жизни дьячихи и почтальона, но и за этого маленького человечка: он тоже очень несчастен, глупо, неуклюже, но тоже жадно ищет счастья, и это почти трагично — любовь его к дьячихе безнадежна. В финале дрожь, суетливость, бессвязная речь, упреки, суеверный страх перед «ведьмачьей» силой жены, ревность к почтальону представали для зрителя совсем в другом свете, получали удивительную цельность, законченность и глубину. Тогда в еще большей степени получали оправдание острые, почти рискованные приемы, которыми пользовался актер. Трагикомическая любовь делала такой странной речь дьячка. Уже самую первую фразу: «Я зна-аю! я все знаю!» — Чехов произносил каким-то необычайно смешным, дрожащим, перепуганным и простуженным «насморочным»

голосом: «Я зднаю. я ффсе зднаю.», а слово «ведьма» вылетало из его рта, перекошенного комическим страхом, в такой транскрипции: «Ве-едь-ба!»

Когда дьячиха с нескрываемым восторгом смотрела на симпатичное молодое лицо спящего почтальона, дьячок — Чехов тихо, с огромным волнением — словно мурашки пробегали по его спине — спрашивал: «Ну, чего воззрилась?» Затем на цыпочках неуклюже подбирался к почтальону и закрывал его лицо своим большим платком. На вопрос дьячихи: «Зачем ты это?» — он отвечал: «Чтоб огонь ему в глаза не бил». И при этом заливался приглушенным, торжествующим и в то же время каким-то наивным детским смехом. С необыкновенным юмором, с актерской смелостью и глубокой взволнованностью рассказывал он о судьбе маленького человека, живущего в хибарке-сторожке, за стенами которой бушует жизнь метелью-пургой.

Много и с большим успехом играл Михаил Александрович в концертах еще три инсценированных рассказа А. П. Чехова: «Забыл!!», «Жених и папенька», «Свидание хотя и состоялось, но.».

Когда вспоминаешь милейшего и наивного дачного мужа из первого рассказа, добрейшего, но въедливого бородатого папеньку из второго и пьяненького студентика из третьего, то невольно объединяешь эти образы в особый цикл. Они поразительно различны. Трудно поверить, что их играл один и тот же актер. Но все они обладали двумя одинаковыми качествами, заставлявшими публику гомерически смеяться и неистово аплодировать.

Первое — они были неописуемо смешны, смешны так, что применить к ним термин «комедия», «водевиль» недостаточно. Их можно было бы назвать бурлеском, буффонадой, хотя образы оставались живыми, тонкими, обаятельными благодаря удивительному умению Чехова сохранять абсолютную правдивость и убедительность даже в самых острых трюках, на которые другой актер просто не решился бы.

Второе качество, которое сразу доходило до зрителей, радовало и восхищало их, была импровизационность. Присущая всем ролям Чехова неисчерпаемая фантазия в этих трех концертных работах проявлялась так вдохновенно, будто актер на каждом своем выступлении был переполнен новыми деталями, неожиданными выдумками, которые едва успевал щедрой рукой бросать в зрительный зал.

Играя с Михаилом Александровичем в этих инсценированных рассказах, я понял, как творчески трудно и увлекательно не растеряться перед этим стремительным потоком импровизаций и суметь так ответить на них, чтобы ничем не помешать их

веселому, озорному бегу.

Настоящая, неподдельная живость импровизации Чехова делала особенно ощутимым и драгоценным для публики то, чем театр всегда будет превосходить кино, — непосредственное восприятие зрителями неповторимого сегодняшнего творчества актера.

Ощущая неисчерпаемое богатство чеховских импровизаций, зрители понимали, что все это не может быть заготовлено заранее, не повторяется механически, штампованно каждый раз. Они радовались тому, что это нечто сегодняшнее, специально им подаренное, и ждали случая, чтобы, опять увидев Чехова в этих бесконечно смешных миниатюрах, получить глубокое наслаждение от подлинного слияния сцены и зрительного зала, от радостного общения зрителя и актера.

Вот инсценировка рассказа «Забыл!!»

... Нотный магазин. За прилавком наиаккуратнейший продавец-немец. Это очень типично для дореволюционной России: немцам принадлежали многие магазины нот и музыкальных инструментов.

Поспешно входит покупатель, Иван Прохорыч — Чехов, запыхавшийся, какой-то весь взъерошенный: торчат глупые рыжие усики, торчит двумя клинышками в разные стороны рыженькая с проседью бородка, торчат в руках бесчисленные свертки, кулечки и коробки. Жена надавала ему множество поручений, а дочка приказала купить ноты — старьте куда-то запропали. Но какие это ноты? Бедный Иван Прохорыч забегался по магазинам. К тому же жара, «климат такой, что ничего не поделаешь!» — вот он и забыл, какие именно ноты надо купить.

Забыл!! А надо вспомнить — иначе жена и особенно дочка так расстроятся, что Иван Прохорыч без ужаса даже подумать об этом не может.

Он на глазах у зрителей в самом стремительном темпе вел борьбу со своей «проклятой памятью», с жарой, со страхом перед женой и дочкой, с бесчисленными пакетами, которые валились у него из рук. Эта «борьба» передавалась таким множеством деталей, что, как бы ни старался я подробно показать игру Чехова, я смогу описать только часть его трюков.

Разработка темы начиналась с комического шока, Чехов словно об стену головой ударялся, когда вдруг обнаруживал, что он *забыл!* Это сразу вносило полную путаницу в его мысли, вызывало дурашливую и вместе с тем трогательную растерянность.

С интонацией смешного отчаяния он начинал приставать к немцу.

— Да, может быть, вы сами знаете? Пьеса заграничная, громко так играется. А?

На смену отчаянию приходила полная покорность судьбе: Иван Прохорыч собирал свои многочисленные свертки и бормотал: «За дурной головой и ногам больно!» — таким тихим, внезапно оробевшим голосом, что сразу становилось ясно, как ему не хочется идти домой, где его ждет грозная расправа, непереносимые крики и слезы жены и дочки.

Он и уходит и не уходит, топчется около прилавка. Мысли его в невероятной сумятице. Стараясь скрыть это, он цепляется за каждый пустяк и затевает разговоры с немцем то о том, то о другом. Даже пушистая кошка, лежащая на прилавке, привлекает его внимание. И хотя немец говорит ему, что это не кошка, а кот, Иван Прохорыч, совсем запутавшийся в своих мыслях, спрашивает, нельзя ли от него котеночка достать — оказывается, «жена страсть как любит ихнего брата — котов!..»

За всем этим чувствуется поспешная суетливая работа маленького умишки, смешные потуги слабой памяти. Бедный отец семейства соглашается наконец напеть сложную музыку: ведь дочка не раз играла эту вещь. Но в голову Ивана Прохоровича лезут обрывки русских песен, его тенорок от усталости, жары и волнения превращается в фистулу, он не выдерживает, смеется и прекращает свои «вокальные попытки».

Затем шла блестящая импровизационная сцена: Иван Прохорыч — Чехов начинал, изредка помогая себе словами, *показывать,* как его дочка садится к роялю, как она своими худенькими ручками касается клавиш — сначала легко, потом все сильнее и сильнее, иногда даже перекрещивая руки; вот уже под ее пальцами басы начинают реветь, а потом она забирается все выше и выше и, наконец, берет самую высокую ноту — такую высокую, что Иван Прохорыч весь вытягивался в струнку и так стремительно поднимал указательный палец к потолку, что казалось, будто он сам превращался в эту ноту. Публика, очевидно, в этот миг *слышала* пронзительнейшую ноту, потому что каждый раз здесь зрительный зал разражался оглушительным смехом и аплодисментами.

Но когда после такого темпераментного показа Иван Прохорыч спрашивал немца, понимает ли он, о чем идет речь, то получал убийственный ответ:

— Не понимаю.

И тут немцу приходит гениальная по простоте мысль:

— Вы сыграйте на рояле.

Услышав это предложение, Иван Прохорыч впадал в чрезвычайную радость. Он готов был расцеловать немца за его

находчивость. Он радостно смеялся, издавал множество междометий, которые легко было расшифровать примерно так: «Ну, конечно же, конечно!.. А мы-то, дураки, мучаемся. Вот он рояль-то стоит, голубчик.»

Чехов гладил рояль, казалось, готов был и его расцеловать. Затем стремительно хватал стул, поспешно усаживался и, продолжая ерзать на нем, чтобы усесться поудобнее, быстро-быстро засучивал рукава, словно собирался ринуться в кулачный бой с роялем.

Тогда только следовал вопрос немца:

— Вы играете?

И вдруг вся активность Ивана Прохорыча исчезала, он вежливо, почти нежно говорил:

— Нет, не играю.

После всех поспешных приготовлений это производило впечатление самого смешного анекдота, острого комедийного трюка.

Но еще смешнее был виноватый, даже заискивающий тон, которым Иван Прохорыч — Чехов начинал рассказывать всевозможные истории из своей незадачливой жизни — в частности, как он был в гостях в одной немецкой семье. Желая поблагодарить хозяев за обед, он посоветовался потихоньку с одним из гостей, потом подошел к хозяйке дома и выпалил фразу, которую, очевидно, в шутку подсказал ему этот гость:

— Их либе дих фон ганцен герцен!

Узнав сейчас от продавца-немца, что эта фраза означает «Я люблю тебя всем сердцем», Иван Прохорыч с комическим ужасом хватается за голову. Только теперь ему становится ясно, почему тогда она вызвала такой конфуз.

Но вот, кажется, исчерпаны все темы для разговоров, Ивану Прохорычу нечего больше задерживаться в нотном магазине, я все-таки ноги не несут его домой. Он стоит и размышляет вслух о том, что он сейчас самый несчастный человек: дома дочка, узнав, что он не купил нот, заплачет, уйдет в свою комнату и даже обедать не будет. Только вечером она, грустная, выйдет, подойдет к роялю и начнет потихонечку играть эту свою любимую вещь. Сначала кое-как, без нот, а затем разойдется, разойдется... И вдруг, сам того не ожидая, Иван Прохорыч легко, без напряжения напевает несколько тактов.

Продавец, преисполненный сочувствия к Ивану Прохорычу, ухватывается за эти такты, хотя спеты они далеко не точно, весьма смешным, дребезжащим голоском.

— Ну, теперь понятно! — восклицает немец. — Это рапсодия Листа, номер второй. Hongroise... Венгерская.

Он так измучился, глядя на несчастного Ивана Прохорыча, что теперь радуется не меньше покупателя. Оба в восторге, оба смеются.

Иван Прохорыч покупает на радостях два варианта рапсодии: и оригинальный и облегченный — и, совершенно искренне крикнув немцу: «Их либе дих фон ганцен герцен!!!» — рысцой убегает из магазина.

Он счастлив, он спасен! Дома не будет бабьего крика, которого он «страх как не любит»!

А теперь представьте себе, что перед актером поставлена задача сыграть в скетче роль, где повторяется одна и та же мысль: «Извольте делать предложение! Женитесь! Женитесь!» И так много раз подряд! Вероятно, актер с ужасом или с негодованием отказался бы от этой роли.

Между тем именно на этом построена основная часть рассказа А. П. Чехова «Жених и папенька». И именно этот многократный повтор был использован Михаилом Александровичем для создания необычайно смешного образа папеньки.

Пухленький, маленький, в уютном теплом халате, с ворохом шелковисто-серебристых волос на голове, с огромной бородой. Нет, на Деда-Мороза он не был похож. Скорее, это был пушистый кот, удивительно обаятельный, симпатичный, но. Здесь надо напомнить нарочито несложное содержание рассказа.

Некий слащаво красивый молодой человек с подобающей фамилией Милкин целое лето посещал дачу старика Кондрашкина и оказывал особое внимание одной из его дочерей. Но когда ему надоели постоянные намеки окружающих на предстоящий брак с Настенькой Кондрашкиной, он решил объясниться с ее папенькой, прекратить визиты, словом, распрощаться.

Вот тут-то и обнаруживалась в игре Михаила Александровича такая сверхкомедийная степень прилипчивости и въедливости, что ему легко было бы повторить свою настойчивую фразу не десять, а сто десять раз. Чехов в роли Кондрашкина демонстрировал бесконечный запас различнейших интонаций, неожиданных красок и всевозможных «приспособлений», стремясь отвергнуть любые, даже самые фантастические доводы Милкина и заставить его жениться.

Откуда черпал актер этот неистощимый запас? Из комической одержимости. Иначе, пожалуй, не назовешь ту страстность, которая пронизывала всю игру Чехова в этой инсценировке. В его «бархатном котике» Кондрашкине с первого же слова проявлялся сокрушающий темперамент. Михаил

Александрович с комедийной остротой подчеркивал тот тяжелый факт, что у несчастного старичка семь дочек на выданье! Семь! Шутка ли? Хоть бы одну бог привел пристроить.

Так буквально говорится в рассказе, и это определяло поведение папеньки — Чехова. При появлении Милкина он кричал с беспредельным восторгом и пламенной надеждой:

— Петру Петровичу! Как живем-можем? Соскучились, ангел? Хе-хе-хе.

Лицо его расплывалось в блаженной улыбке, он таял, он в эту минуту обожал Милкина! Жгучим поцелуем впивался Кондрашкин в Милкина, тиская пальцами его щеки так, что бедняга жених задыхался. Папенька не выпускал жениха из рук: ведь для него это был действительно ангел, ангел-избавитель хотя бы от одной из великовозрастных дур-дочерей.

Этот первый порыв был так силен, что слова жениха: «... Я. пришел проститься с вами. Уезжаю завтра.» — были для папеньки — Чехова взрывом бомбы. Его словно бросало воздушной волной в какую-то пропасть, но он с такой же силой и быстротой выскакивал из этой пропасти и обрушивал на жениха целый поток упреков и претензий. Он просто вонзал в него упреки, в запальчивости повторяя самые нелепые из них:

— Ходил сюда целое лето?.. Ходил??. Балясы тут с Настенькой от зари до зари точил?.. Точил??? Каждый день обедал?! Обедал??? Женихи только ежедневно обедают, а не будь вы женихом, нетто я стал бы вас кормить? Извольте делать предложение, иначе я. тово.

Это «тово» Михаил Александрович произносил медленно, комически грозно, басом. Так начиналась длительная борьба. Жених поспешно выкладывал все новые и новые причины невозможности женитьбы: он недостоин Настасьи Филипповны; он беден; он пьяница, да не простой, а запойный; он берет взятки; он состоит под судом за растрату да еще и за подлог; он, наконец, не кто иной, как беглый каторжник, живущий под чужой фамилией.

Но папеньку нельзя прошибить ничем. Как ни тяжелы наносимые ему женихом удары, он быстро от них оправляется и каждый раз, найдя какую-нибудь лазейку, все настойчивей и настойчивей твердит: женись, женись, женись!!!

И не только настойчивость звучит в его голосе: с каждой репликой растет его восторг и ликование по поводу того, что он придумывает в ответ на «страшные тайны» Милкина. Даже узнав, что жениху грозит ссылка в Сибирь, папенька — Чехов почти с вдохновением восклицал:

— ... Если Настенька вас любит, то она может за вами туда

следовать!.. И к тому же, Томская губерния плодородная!

Это вдохновение звучало подобно гениальному восклицанию «Эврика!», когда дело доходило до каторжника,

скрывающегося под чужой фамилией. Папенька — Чехов преподносил жениху как самое радостное открытие:

— Может быть, вы и до самой смерти так проживете, что никто и не узнает, кто вы. Женитесь!

Жених доведен до белого каления. Вне себя, он решается разыграть буйного помешанного. Папенька в панике бежит. Бежит стремглав, и жених в великом счастье: «Он свободен!» Так кончалась инсценировка.

Если собрать всю силу юмора, все богатство красок, трюков и буффонной импровизации Чехова в двух предыдущих миниатюрах — это уступило бы стихийному размаху его актерского комедийного мастерства в роли студентика в инсценировке рассказа «Свидание хотя и состоялось, но...». Образ Сонечки был создай любимой актрисой Михаила Александровича С. В. Гиацинтовой, чье неотразимое обаяние и тонкий юмор очаровывали зрителей.

... Как вихрь врывается на сцену студентик Гвоздиков. Фуражка заломлена на затылок, тужурка нараспашку, и вся душа нараспашку! Он счастлив, безмерно счастлив: он выдержал экзамен, чего, по-видимому, сам не ожидал! Его руки машут во все стороны, ноги ходят ходуном!

Так стремительно начинал Михаил Александрович свою роль в инсценировке «Свидание хотя и состоялось, но.».

Не помня себя от счастья, студентик отчаянно вопит: «Гром победы раздавайся!..» — и так стучит каблуками, пускаясь в пляс в своей комнатушке, что пугает хозяйку дачи.

В упоении он врет хозяйке, что получил на экзамене пятерку, хотя сдал всего на троечку. Но почему не приврать, когда счастье затопляет его, когда жизнь так прекрасна, когда хозяйка, оказывается, уже заранее купила ему несколько бутылок пива, а на столике его ждет письмецо на розовой бумаге от Сонечки!

Деловито обнюхав конверт, Гвоздиков точно устанавливает, что он надушен резедой, а в письме — о, восторг! — объяснение в любви и назначение свидания «ровно в восемь часов около канавы, в которую вчера упала с головы ваша шляпа».

Счастье не дает студентику перевести дух, оно стремительно несет его куда-то ввысь. Он покрывает письмо поцелуями, восклицая множество раз: «Любим! Любим! Любим!!!»

Его мысли, чувства и желания летят галопом. Его распирают блаженство и гордость. Да, гордость, потому что он немедленно решает, что Сонечка полюбила в нем «недюжинного человека».

В устах Михаила Александровича это звучало особенно комедийно, так как он играл простодушного, весьма недалекого парня. Этот контраст становился гомерически смешным, когда, изрядно хлебнув пива, студентик заявлял:

— Полюбила она во мне. Гения!

А пиво Гвоздиков пил так усиленно, что зрители ахали и хохотали, поражаясь, как вообще можно выпить такое количество — батарея бутылок вырастала около его ног.

Питье шло вперемешку с хвастовством, а хвастовство перемежалось попытками постигнуть *сразу* всю медицину и доказать человечеству, что он действительно гений.

Гвоздиков — Чехов множество раз вспоминал о письме Сонечки и до такой степени зацеловывал его и заливал пивом, что бедная розовая бумажка превращалась в какую-то мокрую тряпочку, и пьяненький студент сморкался в нее, как в носовой платок.

Наконец, схватившись за глаз, он с превеликой серьезностью заявлял:

— У меня в глазах кто-то. пищит! Надо выйти на воздух, а то я ослепну.

И, опрокинув по пути всю скромную меблировку своей комнаты, Егор Иванович Гвоздиков весьма нетвердыми шагами отправлялся невесть куда, забыв не только о назначенном свидании, но вообще обо всем на свете.

Свидание, однако, состоялось.

Открывалась как бы вторая картина инсценировки: скамейка где-то в отдаленном уголке парка.

Здесь нетерпеливо, а вернее сказать терпеливо, ждет своего любимого Сонечка. Уже десятый час, а свидание назначено в восемь!

И вот сюда совершенно случайно ноги принесли Гвоздикова, который в темноте ничего не видит да к тому же ничего не соображает. Вместо одной Сонечки ему мерещатся двое мужчин, и он готов вступить с ними в рукопашный бой.

А наивная Сонечка в восторге:

— Как вы хорошо представлять умеете! Ну, пойдемте. Давайте болтать.

Ответ: «Кого болтать?» — звучал у Г воздикова — Чехова особенно смешно, так как произносился на низких нотах, весьма грозным голосом, без малейшего соображения, где он, с кем он и что с ним!

Ситуация давала Чехову повод для лавины трюков.

Вот Гвоздиков сквозь густой туман в мозгу вспоминает, что получил письмо от Сонечки. Наклонившись совсем близко к ее

лицу, он на мгновение узнает ее, но вдруг сразу меняет тон:

— Ну и что ж? Глупо. Слово «нестерпение» [именно так произносил это Чехов] в слоге «не» пишется не чрез «ять», а чрез «е». Грамотеи! Черт бы вас взял совсем!..

Тому, кто не видел Михаила Александровича в этих инсценировках, может показаться, что и текст Гвоздикова грубоват и трюки слишком резкие, рискованные. Но внутреннее и внешнее изящество Чехова, его обаяние в этой буффонной роли были особенно чарующими. Гвоздиков покорял юностью и весельем. Этот простофиля со смешным курносым носом был изящен — как это ни парадоксально — даже и в своей неуклюжести, даже в самом крайнем опьянении. Был изящен и легок в каждом смешном жесте — вплоть до того, как неспешно, одну за другой, он открывал бутылки пива или, уже сильно опьянев, наливал себе пиво и не замечал, что держит кружку вверх дном, а пиво льется на пол.

Вся сцена с Соней в парке была насыщена каскадом неожиданностей: Гвоздиков то узнавал Соню, то совершенно забывал об ее присутствии и целиком отдавался ловле комаров и майских жуков; то говорил с ней смущенно и нежно, то надменно объяснял, что «может служить причиной вывиха нижней челюсти»; то возбужденно жестикулировал, то, как задремавший ребенок, склонялся к ней на плечо; то строго обучал Соню грамматике и сыпал латинскими медицинскими терминами, то, наконец, мирно засыпал, растянувшись на садовой скамейке с таким наслаждением, будто это мягкая-мягкая постель.

Негодующая Сонечка хватала фуражку и несколько раз ударяла ею Гвоздикова, сердясь и плача, плача и сердясь. А потом бросала фуражку далеко-далеко, в глубину парка.

После этого Соня и Гвоздиков выходили на авансцену и читали финал рассказа:

— На другой день Гвоздиков послал Соне письмо следующего содержания.

Гвоздиков — Чехов смущенно бормотал текст своего извинительного письма: «Не мог вчера явиться, потому что был ужасно болен. Назначьте другое время.». Письмо кончалось подписью: «Любящий Егор Гвоздиков».

А Сонечка с возмущением произносила текст своего письменного ответа: «Шляпа ваша валяется около беседки. Можете ее взять там. Пиво пить приятнее, чем любить, а потому пейте пиво. Не хочу вам мешать. Уже не ваша С.»

«P. S. Не отвечайте мне. Я вас ненавижу».

Михаил Александрович вносил в эту комедию такое тепло, что, насмеявшись вдоволь, публика всегда уходила с ощущением: Сонечка, конечно, простит нескладного, но милого Гвоздикова, потому что он ею действительно «любим, любим, любим», и следующее свидание будет безоблачно счастливым.

Тема человеческого счастья была основным подтекстом этих буффонад, поэтому даже самые озорные импровизации актера вызывали симпатию зрителей.

Комическое и трагическое всегда соседствовали в творчестве Чехова. В концертах он не только вызывал гомерический смех, но заставлял зрителей и проливать слезы.

Все, кто вспоминает сейчас о выступлении Чехова с монологом Мармеладова из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, не находят слов, чтобы выразить всю силу впечатления от этого образа. Они только повторяют, что никогда так не плакали, никогда так не забывали все окружающее, как во время исполнения Чеховым монолога Мармеладова. Вспоминают такой случай. Однажды Михаил Александрович читал этот

монолог дома для большой группы родных и знакомых. Один из присутствующих не заметил, как прожег своей папиросой рукав платья у гостьи, сидевшей рядом с ним, а она не почувствовала боли ожога.

Чехов с юных лет любил этот труднейший монолог. Именно его и отрывок из роли царя Федора Михаил Александрович читал К. С. Станиславскому в 1912 году, после чего был принят в МХТ.

Михаил Александрович старался всегда включать монолог Мармеладова в свои концертные выступления. Известен такой факт: несмотря на огромную занятость по руководству МХАТ 2-м, Чехов дал согласие играть роль Мармеладова в спектакле с участием Орленева «Преступление и наказание» 14 ноября 1927 года в помещении Экспериментального театра. К сожалению, мы не располагаем сведениями об этом спектакле. Но как свидетельство особой любви актера к этой роли показателен самый факт согласия выступить в чужом ансамбле. Правда, состав предполагался очень сильный: кроме П. Н. Орленева (в роли Раскольникова), В. Н. Пашенная, М. М. Блюменталь-Тамарина, В. О. Массалитинова, Н. И. Рыжов, А. В. Васенин, А. П. Петровский, В. Н. Попова.

Особое отношение к роли Мармеладова чувствовалось и в предельной насыщенности созданного Чеховым образа. Главной темой актер делал моральное самобичевание.

Мне приходилось быть партнером Михаила Александровича в этой сцене, вернее, сидеть за кабацким столиком, выслушивая его страстную, волнующую речь. Я отлично помню внешность Мармеладова — Чехова, хотя грим варьировался, а некоторые выступления были и совсем без грима. Растрепанные седые волосы, клочки растительности на щеках, лицо землистого цвета, мешки под глазами, багровый нос — в этом, конечно, нет ничего особенного. Скорее, можно было подумать, что актер нарочно создал ничем не приметный, стертый облик пьянчужки.

Но звуки дребезжащего, голоса Мармеладова — Чехова заставляли меня каждый раз вздрагивать. Уже в первых словах: «А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным?» — предчувствовалась трагическая высота, которой достигнет актер в этом монологе.

Удивительно выявлялась здесь та способность Михаила Александровича, которая потом расцветала все сильнее и сильнее в последующих его ролях, — способность глубоко проникать в замысел автора, осуществлять все его указания с такой экспрессией, которая поражала и властно держала внимание зрителей.

Даже в концертных условиях — без грима, костюма и

декораций — уже от первых фраз Мармеладова — Чехова возникала нестерпимо душная атмосфера распивочной, где «все до того было пропитано винным запахом, что, кажется, от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным». Мгновенно совершалось то, о чем говорит Достоевский в момент встречи Раскольникова с Мармеладовым: «Бывают иные встречи совершенно даже с незнакомыми людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово».

Вот так вдруг, с первого взгляда, зрители не могли не отдать всего своего внимания и сострадания Мармеладову — Чехову. Действительно, было в нем что-то «очень странное», «во взгляде светилась как будто даже восторженность, — пожалуй, был и смысл и ум, — но в то же время мелькало как будто и безумие». Так творческой волей Чехова перед зрителями возникал образ титулярного советника Семена Захаровича Мармеладова.

С беспокойством, тоской, почти торжественно начинал Мармеладов — Чехов свой рассказ о беспросветном горе, о чудовищной нужде, о несчастной чахоточной жене своей Екатерине Ивановне и трех ее маленьких заморенных детях, и об *его* взрослой дочке Сонечке, которая ради спасения семьи пошла на улицу торговать собой... И о том, как он, Мармеладов, в день бесчестья родной дочери лежал пьяненький. И о том, как, устроившись с трудом на работу, пребывал «в мечтаниях летучих», но первое же свое жалованье пропил, как раньше пропивал все, даже чулочки жены, даже ее косыночку из козьего пуха. И о том, что сегодня у Сонечки последние тридцать копеек выпросил на похмелье. «А ведь и ей теперь они нужны. Ведь она теперь чистоту наблюдать должна».

Бессмертные слова Достоевского у меня неразрывно связались с голосом Чехова, с его интонациями, с огромной внутренней силой его исполнения. Каждую деталь, каждое слово Мармеладова Чехов переживал как нечто кровное, почти автобиографическое. С неподдельной искренностью, с ненасытной жаждой самобичевания Мармеладов — Чехов стремился еще и еще показать: вот какой он «прирожденный скот», вот до чего он дошел, до чего опустился, до чего довел жену свою, а ведь она «особа образованная и урожденная штаб-офицерская дочь. в благородном губернском дворянском институте воспитывалась и при выпуске с шалью танцевала при губернаторе и при прочих лицах. ».

Во всей этой длинной речи не было ни одной резонерской фразы: страстно, горячо, пламенно искал на наших глазах Мармеладов — Чехов решения сложной моральной проблемы,

искал *немедленного* решения. И когда, «вставая с протянутой вперед рукой, в решительном вдохновении», он говорил о дне страшного суда, зрителям было ясно, что главное здесь — великое утешение и сладостное облегчение, которое он в этом нашел, безмерная радость, что «на страшном суде» будут прощены также все «пьяненькие, слабенькие, соромники. потому что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего». И Мармеладов — Чехов, «истощенный и обессиленный», опускался прямо на пол, плача от радости, что победил свою тяжкую душевную муку.

Так разнообразно показал себя уже в концертном репертуаре молодой актер. Победа Чехова над узкими рамками амплуа подтвердилась и в спектакле Первой студии «Двенадцатая ночь», где он сыграл роль Мальволио.

неожиданный мальволио

На сцене ничего не может быть «чересчур», если это *верно.*

Вл. И. Немирович-Данченко

Я сидел у Михаила Александровича в его домашнем кабинете, в большой комнате очень своеобразной формы. Она была совершенно круглая. Два окна, дверь на балкон, выходивший на Арбатскую площадь, две двери в соседние комнаты, камин. Все это выстроилось по кругу и создавало какое-то особое настроение — спокойное, сосредоточенное, гармоничное. А главное, по этой комнате очень приятно было расхаживать в самых разных направлениях, что особенно любил Михаил Александрович.

Так было и в этот день. Только что вернувшись с репетиции «Двенадцатой ночи» в Первой студии МХТ, он прогуливался по комнате. Я сидел у стола и по просьбе Чехова занимался корректурой его статьи.

За спиной у меня раздавалось невнятное бормотание, смешки и чаще всего повторялась одна и та же фраза: «Графиня, вы обидели меня, обидели жестоко!»

Легко было догадаться, что значили эти смешки и бормотание: творческое волнение не улеглось и дома, а может быть, приобрела остроту, которая наступает, когда после очередной трудной репетиции, в спокойной домашней обстановке вспоминаешь роль, исправляешь ошибки и придумываешь новое.

Совершая свое любимое «комнатное гулянье», Михаил Александрович был охвачен азартом работы. Он бормотал что-то потихоньку и тихо посмеивался — деликатно не хотел мешать мне. В бормотании слышались интонации напыщенные, почти величественные, Смех был невероятно смешон: счастливый и беспредельно глупый. Так может смеяться человек, потерявший

голову от внезапно свалившегося на него счастья, от глупейшей влюбленности, от предвкушения какой-то фантастической удачи.

Видно было, что Михаил Александрович забавлялся этим заносчивым величием и дурацки счастливым смехом. Но почему же он, прерывая себя, снова и снова повторяет эту фразу, заключительную фразу роли Мальволио: «Графиня, вы обидели меня...»? Почему?

Я думаю, каждый поймет, что удержаться от вопроса было невозможно. И я задал этот вопрос, волнуясь за свое неосторожное вторжение в творческую минуту великого актера.

Михаил Александрович нисколько не рассердился. У него было удивительное свойство: он с необычайной виртуозной легкостью мог войти в самый сложный круг мыслей и фантазий по поводу роли, погрузиться в них мгновенно, полностью отдаться им и с такой же поразительной легкостью мог выйти из этого, казалось бы, поглотившего его круга мыслей. Это делалось так просто, будто он снимал руки с клавишей рояля.

Услышав вопрос, Михаил Александрович повернулся ко мне с веселой улыбкой и сказал:

— Да я и сам не знаю, почему я все время повторяю эту фразу! Мицупа кобра драхтаципа!

— Как же так? И почему мицупа кобра драхтаципа?

— А потому, что ты сам услышишь, до чего смешно Владимир Васильевич Готовцев и Володя Попов разговаривают на этом тарабарском языке. Ведь в «Двенадцатой ночи» есть сцена дурашливой дуэли, и они. Но не стоит рассказывать! Сам увидишь! А вот другое могу тебе рассказать сейчас. Слышишь, я бормочу фразы роли, смеюсь. повторяю эту последнюю фразу. И если бы ты знал, как мне самому не нравятся! Ну просто мука.

— А со стороны, Михаил Александрович, это необычайно смешно, неожиданно! Хотя я еще не понимаю, как все это свяжется в одно.

— Не знаю. но вот послушай. Как бы это поточнее рассказать?.. Видишь ли, я заметил за собой такую странность: могу очень много знать о роли, разобраться, понять, а как заговорю — фальшь! И до тех пор мучаюсь, пока не найду — знаешь что? — *как этот человек держит голову!* Если хочешь еще точнее, я должен угадать, какая у него посадка головы, какая особенность шеи. Вот здесь.

И Михаил Александрович осторожно, в раздумье коснулся рукой своего затылка и позвонков шеи.

— Тебя это удивляет? — внимательно глядя на меня, спросил он. — А я много раз замечал за собой, как только мне удается найти правильную, только ему присущую посадку головы, так

роль начинает звучать. словно гортань стала на то место, которое именно для этой роли нужно. Тогда я уже не сомневаюсь, как *он* говорит. И все, что я копил до этого, все, что понял в роли, что по частям видел в образе, сливается воедино. так органично соединяется, что ни в чем не сомневаешься. Смешно, правда?

Мне совсем не показалось это смешным. Но *понятной* эта одна из многих «тайн» творческой лаборатории Михаила Александровича стала только тогда, когда я увидел, как блестяще все подтвердилось в образе Мальволио.

Грим, костюм, фигуру Мальволио — Чехова описывали неоднократно, но никто не обращал внимания специально на посадку головы странного дворецкого графини Оливии. Голова сидела гордо и в то же время была так нелепо втянута в шею, что казалась комически застрявшей между острыми плечиками, торчавшими кверху.

Короткий черный плащик удачно подчеркивал плечи и топорщился, словно глупые крылышки. Черный колет, черные панталоны и черные чулки — от этого худые ноги актера становились, как спички, и фигура комически бестолково качалась на «спичечных» ногах при каждом шаге, каждом движении. Втянутая в плечи голова завершала нелепость фигуры. Это был доведенный до гротеска, вызывающий неудержимый смех портрет чванства, глупости, ничтожества, властолюбия и старческой влюбчивости.

Я впервые услышал речь Мальволио — Чехова на генеральной репетиции. Тогда мне стало ясно, что для сложного гротескного рисунка речи, для острокомедийной, беспощадно сатирической речевой характерности Мальволио Чехову действительно очень много дала эта своеобразная, неожиданная, глупая посадка головы и чванная напряженность коротенькой шеи.

А зачем нужно было Михаилу Александровичу так настойчиво повторять в домашней работе именно *последнюю* фразу роли, стало ясно, когда я увидел весь спектакль, вернее, когда увидел, к какому неожиданному финалу, через длинную цепь гомерически смешных сцен и нелепейших буффонных ситуаций приводит Чехов своего «героя».

Не берусь описать весь этот прелестный спектакль, не берусь передать подлинно шекспировское сочетание в нем высокой романтической лирики и сочного юмора. Приведу только общее описание Чехова — Мальволио в двух рецензиях:

«Некоторым Мальволио казался эротоманом, гнусным старикашкой, страдавшим старческим ослаблением умственных способностей. Моментами, по мнению меньшинства, зрелище

получалось жуткое. Мальволио был не смешон, и даже не жалок, а страшен и отвратителен. На самом же деле (и это росло с каждым спектаклем) это была чисто гротескная фигура... Это смелая, гениальная своей резкостью буффонада. Легкость и изощренность техники достигают здесь предела» (Ю. Соболев).

Позднее театральный критик Евг. Кузнецов писал:

«Вчера — недоразвитый юнец Хлестаков, — сегодня он дряхлый старик Мальволио. С такой, не знающей примера легкостью преодолевает Чехов разделение актерского творчества на амплуа! Пять выходов Мальволио Чехов провел с поразительным тактом, с громадным разнообразием и смелостью интонаций, от драматически неврастенических до буффонно цирковых, с острой впечатляющей мимикой, с характернейшими жестами».

Все это написано очень верно, но сюда следует добавить конкретные черты потрясающего комедийного образа, показать хотя бы основные сцены Мальволио — Чехова.

Да! Всего пять появлений среди многочисленных прелестных лирических сцен, тонко сыгранных С. В. Азанчевским, М. Н. Кемпер, М. А. Дурасовой, А. Д. Давыдовой и другими, а также среди непрерывных веселых проделок комиков, где каждый образ был настоящим перлом: С. В. Гиацинтова. Мария, В. В. Готовцев — сэр Тоби (Пивная кружка), В. А. Попов — Фабиан, В. С. Смышляев — Эгчик.

Всего пять сцен, и образ Мальволио становится незабываемым, полным такого стихийного юмора, такого комизма, какого Чехов не проявил ни в одной другой роли, потому что, вероятно, не имел больше материала, чтобы заставить зрителей не только хохотать до слез, но стонать, обессилев от смеха.

Все было в Мальволио Чехова «сверх»! И главное — ничем не пробиваемая сверхглупость!

А с каким сверхвысокомерным презрением относится он к Марии, шуту, сэру Тоби, дежуря около графини, предмета своей сверхогненной страсти! И так он — круглый дурак, а присутствие графини вгоняет его в идиотический восторг, лишает всякого соображения. Мальволио не может даже ответить на вопрос графини, какого рода посол прибыл от герцога Орсино. Пожирая графиню глазами, он тупо молчит и, наконец, произносит:

— Мужеского. рода.

И при этом хихикает, чуть ли не подмигивает графине, словно хочет сказать: «О! Мы с тобой выше всех и отлично понимаем друг друга без слов!..»

Мальволио — Чехов делал все комически-безмозгло, бегая

суетливо и одурело взад-вперед по поручениям графини, топоча тонкими птичьими ножками. Уже с первых фраз начинает невероятно смешить его сверхдурацкая дикция, в которой соединились и шлепанье расслабленных губ рамоли, и каша во рту, и прибавление к слову совершенно ненужных букв, и шепелявость, и сюсюканье. Мальволио — Чехов произносил слово «графиня» как «граф-фы-ня», слово «счастье» как «фща-ся», и многое другое, непередаваемое никакой транскрипцией.

Идиотский говор и совсем особая напыщенная пластика с могучей силой были завязаны Чеховым в один узел, чтобы создать острейшую, смешнейшую сатиру на физическое, моральное и умственное ничтожество.

Уже в первой сцене, где Мальволио показан только как слуга, Чехов демонстрировал такое разнообразие актерских приспособлений и красок в изображении нелепых свойств своего «героя», что ошеломлял зрителей. Они буквально не могли оторвать от него глаз.

Во второй сцене — в винном подвальчике, где ночью царит безудержное веселье шумной компании, Чехов подчеркивал, как сверхвысоко Мальволио думает о себе: чин дворецкого он носил, как царскую корону, и с «недосягаемой высоты» обрушивал на остроумных весельчаков свои упреки, произнесенные нелепо грозным, дурацки величественным тоном. Комизм усиливался тем, что Чехов появлялся в ночном колпаке, в длиннющей ночной рубашке и во франтоватом малиновом халате. Он возвышался со свечкой в руках на лесенке, ведущей в подвал. Веселые гуляки внезапно хватали его, запихивали в большую бочку и выкатывали вон. Но Мальволио Чехова отличало необычайное упрямство: они из бочки продолжал выкрикивать величественные угрозы.

Сцена в саду, а затем объяснение с графиней были самыми разработанными и насыщенными у Мальволио — Чехова.

Монолог о том, что ему нужно только счастье, а остальное все у него есть, невозможно забыть. Расхаживая по саду все еще в халате, он мечтает о женитьбе на графине и заносится в заоблачные выси. Он так погружен в себя, что не соображает ничего. Он не обращает внимания на то, что спрятавшиеся за кустами весельчаки вслух выкрикивают насмешливые фразы. Он даже отвечает на них, не задумываясь над тем, кому отвечает. Вообразив, что он уже женат на графине Оливии, Мальволио — Чехов приказывает привести к нему сэра Тоби и в мечтах рисует себе такую картину: «Семеро из моих слуг с раболепной поспешностью бросаются за ним. Я, между тем. завожу, может быть, мои часы *(нелепо крутит пальцами совсем у низа живота)* или играю драгоценным перстнем *(старается изобразить и это)*.

Сэр Тоби входит.

Сэр Тоби *(высунувшись из-за куста).* И дает тебе по роже.

Мальволио . Нет!.. Он отвешивает мне свой поклон. А я ему говорю. А *я* ему. *(не найдя слов)* говорю: “Ай-я-яй-яй-яй, сэр Тоби!”»

В этой сцене, как и во всех эпизодах с участием комиков, было много актерских выдумок и импровизаций в тексте. Так я и стараюсь это описать, как врезалось в мою память.

Иногда Мальволио — Чехов сильно пугался выкриков из-за кустов, в панике подбирал полы своего халата и подол ночной рубашки, комком прижимал их к животу и метался по сцене, а затем, когда весельчаки замолкали, с непередаваемой наивностью заявлял:

— Теперь, когда все успокоилось, я продолжаю.

И вот он находит письмо, подброшенное служанкой Оливии, хохотушкой Марией.

Почерк Марии, как, вероятно, помнит читатель, был схож с почерком Оливии, и хотя адрес написан как «бестолковая загадка» — «М. О. А. И., кумир моей души», — Мальволио — Чехов готов сойти с ума от радости: он не сомневается, что это письмо от Оливии к нему. Страсть Мальволио здесь достигала огромного трагикомического накала: он почти плакал от счастья. Глупейшие приказания, изложенные в письме, Мальволио — Чехов повторял, захлебываясь от восторга, выкрикивал с ожесточенным самозабвением человека, готового ради любви на любую жертву:

— Я буду странен, горд, стану носить желтые чулки, накрест застегивать подвязки... *Я* буду улыбаться, буду делать все, чего ты ни потребуешь.

Нелепыми скачками, не владея конечностями, Чехов убегал со сцены, но тотчас же возвращался и, став в центре авансцены, кричал в небо:

— Боги! благодарю вас! — и еще стремительнее упрыгивал за кулисы.

В этой сцене Михаил Александрович раскрывал весь внутренний мир Мальволио. Смешным и странным представал перед зрителями этот мир. Чехов не превращал Мальволио ни в карикатуру, ни в куклу. Наоборот, после сцены в саду мы особенно сильно начинали чувствовать в нем человека, наделенного тысячью недостатков, но все же человека.

И еще здесь ярко выступала необычайно смешная эротическая окраска всех мечтаний Мальволио. Она подготавливала ту невероятную страсть, которую Михаил Александрович показывал в следующей, кульминационной сцене — встрече Мальволио и

графини. Дворецкий появляется в желтых чулках с зелеными подвязками, завязанными накрест, и с уморительной улыбкой, превращавшей его физиономию в обезьянью морду. А улыбался он почти беспрерывно, ведь в письме было сказано: «Тебе так к лицу, когда ты улыбаешься».

Мальволио выставлял вперед то одну, то другую ногу, так туго перетянутую подвязками, что они казались скрюченными и одеревеневшими, о чем он сам, хихикая, говорит:

— Эти подвязки накрест останавливают и сгущают кровь.

Потрясенная графиня произносит:

— Не лечь ли тебе в постель, Мальволио?

Обезумевший от радости, Мальволио почти подпрыгивает и восклицает:

— В постель? Да, душа моя, я приду к тебе.

И не в силах больше сдерживать страсть, которая трясет его как лихорадка, он падает на колени перед графиней так, что между его колен оказывается маленькая скамеечка, стоявшая около кресла. Насмерть перепуганная Оливия приказывает Мальволио встать. Тот встает, но порыв страсти, бросивший его к ногам графини, как спазма сковал его тело. Скамеечка так и застряла между его колен. Все попытки Мальволио вытащить ее безуспешны. И только схватив толстую книгу, подвернувшуюся ему под руку, он отчаянно сильными ударами выбивал, наконец, скамеечку из судорожно сжатых колен.

Оливия в ужасе спасается бегством, поручая сэру Тоби «позаботиться о Мальволио». Тогда дворецкий — Чехов с необычайным торжеством кричал:

— Ага!.. Сам сэр Тоби будет заботиться обо мне!.. Идемте, идемте, сэр Тоби. я вас повешу!..

И вот наступал момент последнего выхода Мальволио — Чехова. Тут происходило нечто совершенно неожиданное: вырвавшись из каземата, куда его, шутя, заперли сэр Тоби, Фабиан и шут, Мальволио появлялся с письмом в руках, потрясенный и глубоко обиженный обманом, на который попался. Вдруг в Мальволио прорывалось такое же пламенное возмущение, как пламенна была его страсть. Знаменитая реплика Мальволио: «Графиня, вы обидели меня, обидели жестоко!» — звучала почти как рыдание.

Таков был неожиданный финал роли.

Теоретически это можно считать спорным, резко меняющим и образ Мальволио, и отчасти ход спектакля, но практически, в исполнении Чехова, это звучало убедительно, было так присуще неповторимому трагикомическому дару актера, что зрители переживали этот момент как поражающее и радующее *открытие.*

Сквозь оболочку нелепого чудака вдруг проглядывало нечто глубокое, душевное и человеческое.

В этом смелом повороте роли Мальволио, а также в показе всевозможных оттенков любви, насыщающих пьесу, очевидно, главнейшая причина постоянной тяги Михаила Александровича к «Двенадцатой ночи». Он очень часто обращался к этой комедии: играл ее в Москве, в Париже и Риге, ставил в Каунасе (в Государственном литовском театре), в Берлине (с актерами студии «Габима») и, наконец, в Америке (в Театральной школе в Риджфилдс и в Голливуде).

В 1920 году Михаил Чехов одновременно подготовил две совершенно контрастные роли: Хлестакова в «Ревизоре» Н. В. Гоголя в постановке К. С. Станиславского в Московском Художественном театре и Эрика XIV в одноименной пьесе А. Стриндберга, поставленной Е. Б. Вахтанговым в Первой студии МХАТ.

С предельной, отточенной, графичной остротой Чехов играл безумного, несчастного короля Эрика: то властный, то растерянно слабый; то жестокий, то трогательно жалкий; то проницательный, то детски наивный — образ этот держал зрителя в таком напряжении, возраставшем от картины к картине, что невольно возникал вопрос: как у актера хватает сил на это?

Не удержался от такого вопроса и я. Меня особенно волновал и интересовал первый выход Эрика. Он был необыкновенно стремительным, острым, подчеркнуто четким. Его нельзя назвать выходом актера на сцену, первым появлением действующего лица: это был выстрел, взрыв или, вернее, удар молнии. Он ошеломлял. Казалось, актер мог бы так выйти на сцену в третьем или четвертом акте, в какой-то самый кульминационный момент своей роли. Кроме того, было непонятно: если так *начать* роль, то как же дальше добиться нарастания? Обо всем этом я и спросил Михаила Александровича. Его ответ запомнился мне на всю жизнь:

— Никогда не жалей себя! Уже в первом выходе на сцену постарайся внутренне именно как бы «выстрелить» в публику всем, чем ты богат в этой роли, всей самой глубокой взволнованностью по отношению к действующему лицу!.. И не думай, откуда взять силы на последующее нарастание роли: кто холодно и скупо рассчитывает свои силенки, тот, во-первых, нищ душой, а, во-вторых, сам себе подрезает крылья. Наоборот, если, не жалея себя, ты отдашь максимум сил, темперамента, мыслей и чувств в самые первые моменты роли, то с удивлением и восторгом почувствуешь, как вся твоя актерская натура будет рождать новые, свежие, неожиданные краски, и на них (а не на

примитивном *прямолинейном* крещендо) построится разворот, эволюция, полет роли.

В образе Эрика Михаил Александрович особенно последовательно держался этого принципа, не отступал от него, был ему верен, начиная от первой репетиции и кончая последним спектаклем.

Молодыми, неопытными и взволнованными пришли мы на репетиции «Эрика XIV».

«Мы» — это «чеховцы» и «вахтанговцы», ученики студии Чехова и студии Вахтангова. «Молодые», потому что был 1920 год, а мы были почти ровесники XX века. «Неопытные», потому что впервые нас допустили к участию в спектакле на профессиональной сцене. Взволнованы же мы были очень многим.

... Маленькая сцена, без подмостков, застланная толстым «солдатским» сукном, находилась на том же полу, что и первые ряды партера. На такой сцене почти восемь лет назад, в маленьком зале на Тверской, был показан спектакль «Гибель “Надежды”». Так же устроена сцена и здесь, в помещении Первой студии на Советской площади. Об этой слиянности сцены и зрительного зала мы знали и неоднократно читали в рецензиях, но тут ощутили ее особенно остро. На такой сцене актер должен быть предельно правдив и убедителен, чтобы увлечь зрителей, сидящих буквально рядом с ним. И нам предстояло выйти на эту сцену — правда, в очень скромной роли участников народных сцен — в последней картине спектакля, но играть рядом с актерами виртуозной внутренней техники. Нашему трепещущему «стаду» для бодрости и организованности был придан «пастух» или вожак (называйте как хотите!), А. И. Благонравов, один из молодых актеров Студии МХАТ.

До того как подошла наша сцена, мы могли сидеть в зрительном зале. Тут мы увидели и услышали многое, поразившее нас и запомнившееся навсегда.

Евгений Богратионович репетировал больной. Он сидел за режиссерским столиком, все время прижимая к телу грелку. Он старался победить боль и активно вел репетицию. Вот он подозвал к себе одного из ведущих актеров и раскритиковал его игру. Тот стал ссылаться на какие-то художественные «сложности» и «тонкости» своей роли, но Вахтангов властно остановил его:

— Не надо, Борис! Не мудрствуй! Я, как «театральный врач», скажу: в этой сцене у тебя просто нет необходимого острого внимания!

Такое гениальное разрубание узла актерских «сложностей» и

«тонкостей» я вспоминал потом всю жизнь.

Не менее удивительное творилось на сцене. Там уже стояли оригинальные декорации художника И. И. Нивинского: холодные, серые с серебром колонны королевского замка, смело прочерченные скульптурными углами и зигзагами. Две ступеньки с заднего плана на передний. И на них — Чехов в парчовом серебряном костюме. Актер, видимо, привыкал к этому трудному, очень узкому, почти сковывающему его костюму.

Диалог между Чеховым — со сцены — и Вахтанговым — из-за режиссерского стола — был так же удивителен: вполголоса, сосредоточенно они обсуждали, казалось бы, простой вопрос — когда именно надо Эрику подняться на ступени заднего плана, до какой реплики остаться там и когда снова перейти на передний план. Но их сосредоточенность давала ясно чувствовать, что два больших художника обсуждают детали, чрезвычайно важные для самой трагической, последней картины спектакля.

Шаг за шагом узнавали мы, как пьеса Стриндберга преобразилась в спектакле Первой студии МХАТ, приобрела четкие кованые формы.

Исторические драмы Стриндберга — «Энгельбрект», «Густав Ваза», «Эрик XIV», «Королева Христина» — связаны между собой, а «Густав Ваза» является предысторией «Эрика XIV»: там на фоне жестоких, кровавых событий мы встречаем уже и Эрика, и Иёрана Персона, и Карин, и Агду.

Все эти драмы, кроме «Эрика XIV», наиболее понятны читателю, хорошо знающему историю Швеции XIV века, религиозные распри того времени и войны из-за Унии, то есть объединения Швеции, Норвегии и Дании.

«Эрик XIV» резко выделяется глубокими социальными и острыми психологическими темами. В постановке Вахтангова на первый план выступила философия истории, и зрители напряженно следили за трагической судьбой Эрика, погибавшего от ненависти и мертвящего холода его мачехи, вдовствующей королевы, от жестокого коварства герцога Иоанна, от надменного презрения знати, во главе с семьей Стуре, и всех придворных.

Трудно коротко рассказать содержание пьесы: она полна резких контрастов и неожиданных поворотов сюжета, оправданных тем, что с начала действия мы видим события уже в кульминации.

Вот почему Михаил Александрович был особенно прав, говоря, что даже первый выход Эрика (и, конечно, каждого действующего лица) должен здесь быть подобен выстрелу, должен быть переполнен всем, что накоплено в пережитые годы интриг и кровавой борьбы за власть.

Начинался спектакль так: на сцене дочь старого солдата Монса, Карин, любовница Эрика. У нее от Эрика двое детей. За это ее ненавидят отец и мать. Они готовы убить ее. Улучив минуту, Карин расспрашивает о них прапорщика Макса, которого она любила когда-то. Расспрашивает, почти рискуя жизнью, потому что Эрик поблизости и может все видеть и слышать с верхнего балкона (за кулисами). Оттуда он бросает в Макса пригоршнями большие гвозди. А когда Макса сменяет на сцене Иёран Персон, в него летит молоток, горшок с цветами и, наконец, груда подушек.

Эти безумные выходки, восклицания из-за кулис и громкий нервный смех уже заставляли ждать необыкновенное появление. И вот Эрик молниеносно, стремительно появляется слева. Как вкопанный останавливается точно посередине сцены, лицом в зрительный зал.

Лицо, словно из белого мрамора, только лихорадочное пятнышко румянца на одной щеке да брови, изломанные зигзагом. Темные волосы, зачесанные вперед, короткие по бокам и сзади. Светлые глаза кажутся бездонными, остановившимися. В них и измученность и ожесточенность; и решимость и робость; и непреклонная властность и паническая растерянность перед грядущими ударами судьбы.

Так, продолжая глядеть только прямо перед собой, протягивает он Карин руку для поцелуя; так отдает приказ впустить ювелира с новой короной. Речь его быстра, отрывиста, коротка, похожа на удары хлыста. Жесты его тоже хочется назвать отрывистыми, короткими. Даже, когда, увидев корону — высокую, как тиара, и витиеватую по рисунку, он хочет выразить свое удовольствие, его три-четыре хлопка в ладоши сухи, холодны, почти механичны.

Все это происходит в напряженной, пугающей тишине. И вдруг, когда Карин пробует мягко отказаться примерить корону, резкий, пронзительный вскрик: «Повинуйся!!» — прорезывает тишину. Карин повинуется, хотя корона предназначается Елизавете Английской, к которой сватается Эрик. Вот почему, среди прочих украшений, на короне изображен «шведский лев, который лежит у ног английского леопарда». Эрик мечтает этим браком укрепить свое королевство.

По заднему плану сцены медленно проходит вдовствующая королева, мачеха Эрика, его смертельный враг. Вся в черном, с белым как мел лицом, одноглазая, страшная, как привидение (незабываемое сценическое создание С. Г. Бирман).

Вскипев ненавистью, Эрик — Чехов отворачивается от нее, смотрит прямо в зал и в ответ на ее шипящие, змеиные реплики

«выстреливает» раздраженные, дерзкие ответы. А после ее ухода *вдруг,* при появлении герцога Иоанна Рыжебородого (еще более страшного врага), Эрик совершает сумасбродный поступок, тем более странный, что его слова звучат так:

— Брат мой! По зрелом размышлении я решил ответить согласием на твое желание. Екатерина Польская будет твоей женой! ... Не забудь же... ты будешь обязан своим могуществом члену дома Ваза!

Никакого зрелого размышления не было. Эрик совершил это потому, что сегодня он «в настроении раздавать дары», а настроен он возбужденно — именно сегодня ждет ответа на свое сватовство.

Эрик — Чехов только усмехнулся вслед Иоанну, за которым, как ему кажется, всегда тащится лисий хвост, но все подозрения он внезапно обрушивает на кроткую Карин. Эрик мучит ее упреками за пристрастие к его врагам, за разговор с простым прапорщиком, за нелюбовь к Иёрану Персону. Он долго говорил бы, если бы не приход Нильса Стуре, ездившего сватом в Англию. Его сопровождают отец и брат, родственники вдовствующей королевы, а значит, тоже лютые враги Эрика.

Нильс Стуре привез отказ. Такого удара, такого позора не выдержал бы и более сильный человек. А Эрик? После короткой, но страшной паузы он быстро приближается к Стуре, изогнувшись заглядывает снизу вверх в его лицо и глухим голосом произносит:

— И это. тебя радует, сатана!

Постепенно доходя до пронзительного крика, Эрик обвиняет всех трех Стуре в том, что они смеялись, передавая ему унизительный ответ. Он гонит их, бросает в них подушками и, наконец, услышав фразу старика Стуре: «Горе той стране, король которой — безумец!», изрыгает ругательства и хлещет его по лицу своим большим шелковым платком.

Оставшись наедине с Карин, Эрик — Чехов не может сдержать рыданий и, заломив руки, быстро повторяет:

— Ты рада, конечно!.. Рада?.. Все королевство веселится сегодня. все, кроме меня. кроме меня.

В этот момент Эрику докладывают о приходе Нильса Юлленшерны. Снова наступает быстрый, резкий перелом: утирая слезы и подавляя всхлипывания, Эрик — Чехов радуется, безмерно, как ребенок, и торопливо восклицает:

— Это — *мой* человек, и это — *человек* прежде всего!! Внесите его на золоченом стуле!

Эрик заслуженно считается лучшим из лучших созданий актера, но именно это и делает особенно трудным «показ» этой роли, потому что хочется рассказать обо всех ее деталях и о

могучей, монументальной галерее образов, созданных участниками спектакля. О них, пожалуй, надо сказать прежде всего, чтобы читатель мог представить себе, в каком окружении метался и мучился Эрик — Чехов.

Высокомерная королева — С. Г. Бирман, вдохновительница всех врагов Эрика; мрачный герцог Иоанн Рыжебородый — Г. В. Серов (позднее — А. Д. Дикий); непереносимо надменный старый граф Сванте Стуре — И. П. Невский; холодно расчетливый притворщик, церемониймейстер двора Эрика Юлленшерна — В. А. Подгорный; тупой звероподобный палач Педер Веламсон — В. В. Готовцев; безобразный внешне и удивительный внутренне друг и помощник Эрика Иёран Персон — Б. М. Сушкевич; пылкий прапорщик Макс — С. В. Попов — все они никогда не сотрутся в памяти того, кто хоть раз видел этот спектакль.

Замечательный актер и вдумчивый воспитатель актерской молодежи А. И. Чебан сказал мне однажды, что каждая роль требует отдачи всех сил и всего времени, что роль надо «отливать, как памятник». Именно так был отлит им, как из бронзы, суровый и неподкупно честный отец Карин, солдат Мопс; именно так были отлиты в четкие формы все остальные образы даже в маленьких эпизодах.

Особо возникает в памяти талантливый рисунок роли Карин, созданный Л. И. Дейкун. Отдельно стояла она и в спектакле, противопоставляя свою трогательную женственность всему мертвящему холоду замка, всей жестокости врагов Эрика. Удивительное, теплое, живое сердце среди ледяных стен и ледяных сердец!

А вспоминая Эрика — Чехова, поражаешься, как в этом образе сочетались острая четкость и нежнейшая трепетность, холодная властность и сердечное тепло, безумие поступков и покоряющая правдивость всех его порывов, всех самых

неожиданных смен состояний.

Примеры этого возникают в воспоминании один за другим.

... В конце первого акта появляется Иёран Персон. Он берется помогать Эрику, если будет назначен прокуратором, то есть главным судьей в высшем суде королевства. Эрик немедленно соглашается, и Иёран начинает властно отдавать распоряжения.

Широко открыв глаза, Эрик — Чехов с неподдельной наивностью спрашивал:

— Кто же теперь король — ты или я?

— Сейчас, по-видимому, — я! — отвечал спокойно Иёран — Сушкевич.

Под этим знаком и шла тонкая сцена второго акта — приход Эрика в бедное жилище Иёрана.

Он приходил сюда иной, неузнаваемо иной, чем в первом акте: успокоившийся, тихий, даже нежный и шутливый. Приходил, как слабый, изнеженный принц к уверенному и сильному королю, почти как сын к отцу, как друг к надежному, мудрому другу. Здесь Эрик на все получал немедленный, исполненный такой непреклонной воли ответ, что робко умолял не выносить смертных приговоров:

— Я не хочу проливать кровь. Я не буду спать по ночам. Ты слишком силен для меня, Иёран.

Но почти сейчас же Эрик шутливо, даже игриво расспрашивает, когда Иёран женится на Агде. На смену этой шутке тотчас приходит робость и смущение: распахивается дверь, и как тяжкий укор совести на пороге появляется грузная фигура старого солдата Монса. Он принес господину прокуратору бумагу с требованием, чтобы король вернул ему его дочь и его внуков. Так поступить научил его господин Сванте Стуре.

Опять Стуре! Вечно эти Стуре на пути Эрика. Побледневший, растерявшийся стоит *король* перед старым *солдатом,* и Иёрану приходится дважды прошептать:

— Постарайся его подкупить!

Эрик — Чехов слишком порывисто бросается выполнять эту подсказку:

— Солдат Монс, я назначаю тебя прапорщиком!!!

Уже на последних двух словах Эрик понимал, как нехорошо все получилось. Он еле договаривал эти слова. Затем смущенно отворачивался и с детской досадой, сердясь на себя, ударял по столу ножнами своего меча. Трогательносмешным был этот миг.

Глубоко обиженный и гордый уходил Монс. Он грозил королю судом.

Выход один: Эрик должен обвенчаться с Карин, но сейчас какая-то непреодолимая усталость охватывает его. Он хочет уйти домой и там все обдумать, а взглянув на большую занавеску, отгораживающую очаг и кухню, снова пробует шутить — догадывается, что Иёран скрывает там Агду.

Иёран умоляет Эрика быть серьезным: наступают тяжелые времена. Он все устроит, если Эрик не будет ни во что вмешиваться.

И тут, сделавшись ледяным, Эрик — Чехов произносил, сначала тихо:

— Устраивай, — но не давай мне почувствовать твои вожжи.

И вдруг резким вскриком:

— . иначе я *сброшу* тебя на землю!

Но этот всплеск мгновенно сменялся усталым прощанием:

— Прощай. И не живи, как свинья.

Когда вспоминаешь следующие две картины, где происходит суд над дворянами и расправа с ними, убеждаешься в глубокой справедливости слов Чехова: взлет этих картин, нарастание в роли Эрика и во всей пьесе происходило только благодаря потоку новых красок, новых оттенков игры, новых граней образа.

Это подчеркивало решительность момента: сейчас Эрик должен *сам* вести борьбу, *сам* добиться от государственных чинов строжайшего осуждения своих врагов-дворян, во главе с семьей Стуре.

Чехов так правдиво показывал силу волнения Эрика перед выступлением на суде, что зрители ждали: произойдет что-то трагическое, страшное. Это страшное налетало как вихрь: потеряв бумагу с обвинительной речью, написанной для него Иёраном, Эрик провалился на суде, подвергся насмешкам. Его обвинили в искажении фактов. Дворяне и Стуре с двумя сыновьями оправданы.

А между тем они давно уже заключены Иёраном в подземелье королевского замка.

Эрик — Чехов возвращается из зала суда, возбужденный до безумия. Он едва может рассказать Иёрану, что там произошло. И вдруг замечает разбросанные детские вещи и игрушки. Только теперь он узнает от одного из придворных, что вдовствующая королева коварно увезла Карин и детей в свой замок, охраняемый преданным ей полком.

Горе Эрика — Чехова, его плач над игрушками, обрывочные воспоминания сквозь поток слез о какой-то счастливой прогулке с детьми и Карин делали эту сцену трагической. Многим казалось, что это лучшая сцена спектакля.

Но еще сильнее была, несомненно, следующая сцена, когда Эрик — Чехов бежал в подземелье вслед за палачом Педером Веламсоном. Ненависть, страдание, безумие толкают его туда!

. Занавес закрывается на несколько секунд и снова открывается. Эрик возвращается из подземелья. Чехов, словно боясь нарушить давящую тишину покинутого всеми замка, говорил тихо-тихо и быстро об ужасном, происшедшем в подземелье. Нет, Эрик никого не убил. Он только ранил в руку одного из молодых Стуре — не мог сдержать себя, когда старый Стуре закричал: «Не трогай нас или умрут и твои дети, которые взяты заложниками!..»

И Эрик — Чехов переживает мучительную боль, повторяя много раз: «Заложники. заложники».

Силы оставили не только Эрика, но и Иёрана: он не знает, как остановить события, которые развертываются помимо его воли. И Эрик — Чехов в отчаянии уходил один, чтобы найти и освободить

Карин и детей.

. Состоялась свадьба Эрика и Карин! Чехов передавал всю внутреннюю сложность этого момента: то было счастье, выстраданное всей предыдущей жизнью, счастье, грозящее новыми страданиями. Эрик — Чехов был счастлив, что Карин снова с ним, что их дети приобрели теперь законных родителей.

И в эти же минуты Эрик мучался предчувствием, что демонстративное отсутствие герцогов на брачной церемонии принесет ему и Карин несчастье.

Эрик был рад предстоящему свадебному пиру, тому, что пришел с толпой народа отец Карин, солдат Монс. Но лицо его тотчас же покрывалось смертельной бледностью — его извещали об отказе вдовствующей королевы, герцогов и всех дворян явиться на пир.

Как луч солнца в эту тяжелую, тревожную минуту воспринимал Эрик — Чехов приход Иёрана Персона, но тут же выяснялось, что Эрик сделал непоправимую, трагическую ошибку: в то время как Иёран в Упсале с огромным трудом добился у государственных чинов пересмотра дела дворян и решительного их осуждения, Эрик в припадке раскаяния всенародно просил прощения и разослал по всему королевству циркуляр о том, что казненные были невиновны.

После взрыва отчаяния Иёрана Персона — отчаяния бескрайнего, после его вопля: «Мы погибли!» — в страшной тишине, медленно, еле слышно обменивались последними словами два человека, накрепко связанные сложной и тяжкой судьбой. И не возникало сомнения, что жизнь Эрика и Иёрана кончится само убийством.

У Стриндберга в тексте пьесы нет ремарки об их самоубийстве. Это было введено Е. Б. Вахтанговым в спектакль, введено с полной художественной логичностью. Эрик выпивал из маленького флакончика яд, Иёран просил оставить часть ему... Яд начинал действовать почти мгновенно: как-то страшно покачнувшись, Эрик — Чехов протягивал руки к Иёрану и тихо просил:

— Проводи меня к Карин!..

И так Же тихо звучала последняя фраза Иёрана:

— Я провожу тебя. как и всегда. куда ты захочешь!

Крепко поддерживая Эрика, Иёран уходил с ним, уходил в смерть.

В это время заканчивался свадебный пир, и народ под руководством Монса разучивал прощальное приветствие Эрику. Но замок уже захвачен герцогами, и народу приказывали вместо Эрика приветствовать нового короля — Иоанна Рыжебородого,

который входил в зал торжественными, тяжелыми шагами, словно каменная статуя. Иоанн начинал свое царствование с наглого обмана: когда его брат, герцог Карл, напоминал ему об обещании *вместе* занять престол, Иоанн, как топором, вырубал слова:

— Первый. раз. слышу!

На повторном растерянном крике народа: «Король Иоанн Третий виват!» — занавес закрывался.

Если подвести итог высказываниям театральных критиков об образе Эрика и обо всем спектакле, получится интересный результат: рецензенты решительно разошлись в оценке со зрителями. И после премьеры, состоявшейся в марте 1921 года, и после юбилейного, сотого представления в октябре 1923 года в отзывах газет и журналов настойчиво повторялись раздраженные ноты.

Даже благожелательная статья П. Антокольского, опубликованная в журнале «Театр и музыка» 17 октября 1923 года, относит Чехова к актерам «неврастенического амплуа, решительно исчерпанного для современного театра». Рецензент называет пьесу «плохой сумбурной историей о провинциальном короле, да еще рассказанной под углом клинического случая».

На Чехова нападали за то, что его игра в этом спектакле — не искусство, а «палата № 6 — клиника для душевнобольных» (Ю. Соболев. — «Вестник театра», 1921, № 87 - 88), что «вместо четкости и простоты трагического рисунка получилась неврастения, доходящая в своем напряжении до полуприпадочного клинического состояния, — так исполняет М. Чехов роль Эрика» (Х. Херсонский. — «Известия», 1923, 21 октября). Рецензенту даже кажется, что у Чехова есть моменты «мистического озарения почти святого безумца».

Едва ли нужно обсуждать эту тему: достаточный ответ — описание исполнения Чеховым роли Эрика.

На основе впечатления от сотого спектакля Херсонский считал, что Вахтангов хотел увести актеров «от переживаний среднего человека, от картинок быта — к трибуне нового театрального бытия в масштабе больших запросов, эмоций и идей, но полной победы еще не достиг. Спектакль вышел внутренне противоречивым».

Многие, вероятно, поспорили бы против такой заключительной фразы. Когда же в конце рецензии говорится, что даже гримы в спектакле «Эрик XIV» противоречат друг другу — одни условные, другие натуралистические, — то обнаруживается непонимание одной из основных мыслей постановщика: противопоставить мертвенно холодную условность придворных

живой реалистичности людей из народа. Именно это подчеркивалось и в гримах, и в костюмах, и в декорациях, и в манере игры.

Интересно, что такую же мысль насчет «противоречивости декораций» и «нерешительной половинчатости» высказал и Ю. Соболев. Позднее в том же журнале (№ 91 - 92) он снимает эти упреки, не ругает пьесу, даже считает ее «потрясающей трагедией власти вообще», но, по его мнению, показать это не по плечу Первой студии. Получилось изображение душевного потрясения психически больного Эрика XIV — причудливой смеси царя Федора и Павла I. «Точность и четкость клинического рисунка (о, как губительны такие опыты для души актера) заслоняют внутреннюю сущность этого же самого Эрика».

В дни премьеры зрители горячо аплодировали, радуясь творческой победе Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова.

Значение образа Эрика в творчестве Чехова становится яснее, если связать его со временем возникновения спектакля.

Как справедливо отмечали многие критики и особенно П. А. Марков в своей большой статье «Первая студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)», эти годы были новым этапом в работе Первой студии: Вахтангов жил страстным стремлением увести актеров от прежних, интимных по форме спектаклей, увести от бытовых приемов игры. «Это революция, — писал Вахтангов в своем дневнике, — требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности. Это революция требует убрать со сцены мещанство. Это революция требует значительности и рельефности».

Вахтангов чутко воспринимал влияние революции на всю окружающую жизнь и на театральное искусство.

В постановке «Эрика XIV» он жил революционной мыслью: показать, что «королевская власть, в существе своем несущая противоречие, рано или поздно должна погибнуть».

Революционны и смелы были также настойчивые поиски Вахтангова в области новых театральных форм и приемов актерской игры. И Чехов — Эрик явился самым рельефным, самым значительным и островыразительным воплощением всех мыслей и стремлений постановщика.

Поиски путей к трагедии, которые намечались, но не получили четкой завершенности в двух предшествовавших постановках Первой студии («Балладина» Ю. Словацкого и «Дочь Иорио» Г. Д'Аннунцио), в «Эрике XIV» были доведены режиссером и исполнителем главной роли до такой точности, силы и убедительности, что спектакль стал для студии этапным. Таким

он был и в творчестве Чехова, который навсегда сохранил пламенное стремление бороться с внешним и внутренним окостенением театрального искусства.

... Когда-нибудь актер обширного таланта

возблагодарит меня за совокупление в одном лице таких разнородных движений, дающих ему возможность вдруг показать все разнообразные стороны своего таланта.

Н. В. Гоголь

Когда я несколько раз посмотрел Чехова в роли Хлестакова, мне как бы открылось подлинное значение великолепного русского слова «воображение». В этом слове, думалось мне, есть точное указание на то, что происходит в сознании актера в моменты творчества: он *во-ображает,* переводит в образ мысли автора, режиссера, свои собственные.

Таким точнейшим, блистательным по результату был перевод в образ мыслей Г оголя, вдохновенно осуществленный Чеховым.

Вспомним слова Гоголя: «Хлестаков, молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорится, без царя в голове, — один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. Чем более исполняющим эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет. Одет по моде».

В конце пьесы о Хлестакове говорят: «Ни се, ни то; черт знает что такое!»; «Сосульку, тряпку принял за важного человека!»; «Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было! Вот просто ни на полмизинца не было похожего — и вдруг все: ревизор, ревизор!»

И, наконец, сам Хлестаков говорит о себе Анне Андреевне: «У меня легкость необыкновенная в мыслях».

Каждый из нас знает почти наизусть эти слова, но как часто, смотря на сцене «Ревизора» и многих Хлестаковых, с горечью убеждаешься, что исполнители этой роли только рассудком *знают* эти указания Г оголя, но перевести их в живой, органичный образ и воплотить на сцене внутренне и внешне не могут. В лучшем случае, они ограничиваются том, что является их личными чертами — ну, молод актер, несколько фатоват, легкомыслен — и все! В худшем случае, актер в роли Хлестакова просто наигрывает вранье, фатоватость и влюбчивость.

И то, и другое бесконечно далеко от пожеланий Гоголя. Впервые это стало особенно ясно, когда на сцене МХАТ Осип нехотя открыл дверь номера под лестницей и вошел молодой

человек, именно лет двадцати трех, именно тоненький, худенький, в элегантнейшем фраке и в самых модных столичных брюках. Изящнейший и пустейший. Барственно капризный и совершенно без царя в голове.

Зрители с удивлением убеждались, что перед ними нет Чехова. Ни одной черты из прежних ролей, ни одной черточки самого актера, а совершенно новый образ, живой человек, необыкновенный и в то же время словно давно вам знакомый. Это его вы представляли себе, когда читали комедию Гоголя или вспоминали ее. Это его хотелось вам увидеть, встретить. И вот он перед вами — полнейшее и точнейшее во-ображение и воплощение всего, что так живо, остро и глубоко задумал Г оголь в этом образе.

В каждой работе внешняя техника — особенно легкость пластики — использовалась Михаилом Александровичем по-новому, по-особому. В роли Хлестакова эта удивительная пластика стала органической частью гоголевского образа.

Порхающий мотылек. Легкость движений такая же необыкновенная, как и мыслей. Фитюлька, легчайшая и пустейшая. Если бы сказали, что у этой фигурки внутри пустота, воздух и что тоненькая оболочка носится из стороны в сторону от малейшего ветерка, — в это можно было бы поверить, глядя на Хлестакова — Чехова. Столичная штучка, лощеная, изящная, стремительная, но абсолютно не соображающая, куда мчится и зачем.

А зритель уже не мог оторвать глаз от этого Хлестакова, который был ему необыкновенно знаком и в то же время неожидан в каждом движении, в каждой интонации.

Впрочем, слово «неожидан» не может ничего выразить, когда говоришь о Хлестакове — Чехове, потому что все в этом образе было ослепительно и оглушительно. Я смело употребляю такие два определения — они постоянно вырывались и у десятков рецензентов и у многих тысяч зрителей.

Подготовив одновременно две роли, Чехов сыграл их одну за другой: Эрика весной 1921 года, а Хлестакова осенью того же года. И каждая из этих ролей была театральным событием, художественной сенсацией.

Хлестаков — Чехов раскидал театральных критиков буквально во все стороны. Один из них, А. Абрамов («Театральная Москва», 1921, № 19 - 20), специально посвятил свою статью этому невиданному «разнообразию» мнений. Он с комическим ужасом и иронией перечисляет все невероятные и противоречивые эпитеты, которыми рецензенты награждали Хлестакова — Чехова: «клоун», «дурак», «избалованный барчук»,

«сморчок», «проказливый мальчишка», «полное ничтожество, наглое, крикливое», «потрясающе жуткий, гофманский, химерический образ», «старый знакомый Петрушка, курносенький идиотик, причудливый гротеск», «реальный образ, глубоко и неоспоримо романтическая фигура», «жалкий человечек», «подлинное вдохновение, которое доступно только гению», «самое неприятное зрелище, какое встречалось на европейской сцене последних восьми — десяти лет».

Располагая гораздо большим количеством рецензий, чем автор этого перечня, я могу значительно расширить список эпитетов и показать, как разноречивы были рецензии Юрия Соболева, Евгения Кузнецова, Адриана Пиотровского и многих других: «некий чудовищный гротеск. удивительное сочетание гротеска с психологической правдой», «незабываемый, до жути яркий образ. живое лицо в этом спектакле», «выдумка, мифический культ, созданный испуганным воображением чиновников», «он не только кретин, он по-своему мудр», «абсолютно бездарный, ничтожный человечишка, лишенный каких бы то ни было умственных, духовных и даже физических способностей», «временами пророк, утешитель, театральный обманщик», «ничтожество, пустышка, развинченный дегенерат, доходящий в своем вранье до абсурдов», «от гоголевского Хлестакова этот образ очень далек», «рассказ Гоголя о Хлестакове является лучшим рассказом о Хлестакове — Чехове», «почти патологический образ безвольного, отдающегося мимолетным впечатлениям человека», «настоящий невзрачный, глуповатый, ничтожный Хлестаков», «капризный, пустой барчук с налетом крепостника. барчук с явно выраженными признаками вырождения», «легкомысленный звереныш среди тяжело живущей, грузно озабоченной

среды мелкого города», «постоянная истерика, болезненная нервозность, судорожность, местами самое настоящее сумасшествие», «выразительнейшее воплощение гоголевской ремарки “без царя в голове”», «поймите хорошенько Гоголя — и вы поймете Чехова».

В конце своей статьи А. Абрамов возмущается и заявляет, что «не такое уже явление Хлестаков — Чехов, чтобы в продолжении нескольких месяцев жевать его во всех журналах, да еще причмокивать от удовольствия». Но эта желчная ирония осталась одинокой в общем хоре мнений, который и в самом деле не уставал звучать на протяжении нескольких месяцев.

И не случайно.

Как ни удивительно, Хлестаков Чехова удовлетворял почти всем этим определениям: в каждый момент спектакля он

подчеркивал все новые, самые неожиданные грани образа. И все это с полной искренностью, с огромным наслаждением, словно для него каждый миг был увлекательнейшей забавой.

Приведенный мною перечень не только не велик, но крайне мал, недостаточен для описания Хлестакова — Чехова.

... Вот он, голодный, капризный мальчишка, высокомерно распекает Осипа, вероятно, совершенно так же, как его батюшка, помещик, своих крепостных, а через минуту он, как собачонка, подлизывается к Осипу, чтобы тот сходил и выпросил у трактирщика обед.

Вот он только что барином восседал за столом, нахально фыркал и ругал невкусный обед и тут же, перетрусив насмерть, прячется за полуоткрытой дверью, не понимая, что городничий тоже дрожит мелкой дрожью по другую сторону двери.

Эта чудесная мизансцена, найденная К. С. Станиславским в постановке 1908 года, была действительно достойна того, чтобы сохранить ее в спектакле, осуществленном через тринадцать лет.

Дуэт Хлестакова — Чехова и городничего — Москвина в этой сцене был восхитителен: два обомлевших от страха, поглупевших человека, которые, сами того не понимая, напустили друг на друга самый густой туман. И эти «обомление», «поглупение», «туман» тут же, на наших глазах, становились пружиной всего дальнейшего разворота комедийной путаницы.

Нельзя сказать, кто из них двоих был лучше, кто кого больше вдохновлял на смелые импровизации, кто в этой сцене извлекал больше смешных деталей из гоголевского текста. Знаю только одно — несколько раз после репетиций и спектаклей Михаил Александрович говорил: «Невозможно угнаться за Иваном Михайловичем! Каждый раз все повое и новое! Все вперед и вперед. как паровоз!»

С таким же глубоким, искренним уважением отзывался Михаил Александрович о других своих партнерах, хотя его Хлестаков, по общему признанию, был богаче всех на выдумки и неожиданности в любой сцене.

После знаменитого «фриштика» с бутылкой толстобрюшкой и рыбой лабардан Хлестаков — Чехов, опередив всех чиновников, как пуля влетал в комнаты дома городничего. Круто повернувшись на одном каблуке, он застывал перед огромным портретом царя и вдруг совершенно точно копировал позу Николая I. Чехов стоял, широко расставив ноги и вызывающе задрав голову. Удивительная режиссерская и актерская находка: что ему царь — сейчас Хлестаков, пьяный, смотрит на царя фактически снизу, а внутренне — свысока.

Но как он панически пугается, когда, завравшись, упоминает

о Государственном совете! Он застывает с открытым ртом, прижав ладони к побелевшему лицу. Глаза его бегают. А убедившись, что его не высекут за эту дерзость, Хлестаков — Чехов с утроенной силой продолжал свои фантазии, пока внезапно не сникал в совершенно детском сне.

Сцена вранья, сцены взяток и ухаживания то за дочкой, то за женой городничего были кульминационными в игре Чехова. Описать их чрезвычайно трудно, потому что они никогда не были одинаковыми. Здесь полностью раскрывался его несравненный дар импровизации. Даже театральные профессионалы и критики были заворожены каскадом неожиданностей, ослеплены фейерверком импровизаций в этих сценах.

И в то же время многие считали, что у Чехова все продумано до мельчайших деталей, все заранее сделано.

Вот один из примеров.

В январе 1927 года Чехов дважды играл Хлестакова с артистами Ленинградского академического театра драмы. На первом же спектакле в сцене вранья он с размаху бросился в кресло, и сиденье его внезапно вывалилось вниз, на пол. Большинство зрителей утверждало, что это был заранее подготовленный трюк. Такое — безусловно ошибочное — мнение можно оправдать: Чехов, провалившись внутрь кресла, не смутился, не стал неловко оттуда выбираться. Наоборот, он принял эту случайность, как дар, как великую удачу, и стал дерзко, вдохновенно импровизировать. Прежде всего он еще глубже втиснулся в кресло, так что видны были только комично трепыхавшиеся худые руки и ноги. И зрителю стало ясно: петербургский «елистратишка», так же как в кресле, завяз в своем вранье и беспомощно барахтается в нем.

Овацией ответил зал на эту молниеносную выдумку актера. И аплодисменты возобновлялись еще много раз, когда Хлестаков — Чехов, выскочив из кресла, с невероятным темпераментом повел дальше сцену вранья, но теперь каждый раз, собираясь присесть на какой-нибудь стул, вдруг вздрагивал и быстро оглядывал или ощупывал сиденье. Убедительность актера была настолько сильна, что легко было ошибиться — принять эту вдохновенную игру за заранее подготовленную.

На самом деле тут было и то и другое: полная подготовленность и совершенная импровизация, что являлось у Чехова сущностью образа Хлестакова, внешней и внутренней сутью этого пустейшего человечка с необыкновенной, фантастичной легкостью мыслей. Это — «психологический источник», рождающий неожиданности и трюки. Именно так Вл. И. Немирович-Данченко объяснял дар импровизации Чехова.

Из этого источника рождалось все новое в Хлестакове — Чехове. Все плясало, вертелось и ежеминутно менялось в нем. Пляшущими, порхающими казались походка, раскачивание на каблуках и перевертывание на одной ножке. Голос был то немного басящий, то мальчишески визгливый — скакал по регистрам. И невозможно было угадать, что Хлестаков — Чехов сейчас сделает или скажет, особенно в сцене вранья: слова вылетали у него как бы помимо воли. Начав фразу, он сам не знал, как ее кончит. И в то же время он как-то особенно подавал каждое слово, как будто смаковал его.

«Как жаль, что третий акт (сцена вранья в исполнении Чехова. — *В.* Г.) не записан для граммофона!» — восклицал один из рецензентов.

Приходилось встречаться и с мнением, что Хлестакова — Чехова больше *слушаешь,* чем смотришь.

Это еще одно свидетельство творческого чуда Чехова в роли Хлестакова. Действительно, актер заставлял зрителей *слушать* неотрывно, почти гипнотически, а ведь его Хлестаков одновременно поражал и обилием движений. Фонтанными брызгами летели от этой фигурки жесты и жестики, повороты и поворотики, Хлестаков — Чехов то хватался за попадающиеся на пути предметы, то комически бессмысленно тыкал рукой в пустоту. Даже спина его играла: по ней можно было догадаться о его настроении. В опьянении он доходит до детского восторга и кружится на заплетающихся ногах; играет руками, играет скатертью, под которую готов залезть, чтобы проверить получаемую взятку. Рассматривая орден Аммоса Федоровича, он по-ребячьи ложится на стол, а за деньгами, которые выронил перетрусивший судья, Хлестаков — Чехов быстро-быстро лезет под стол и оказывается на четвереньках.

Его легкое, изящное тело было пластичным и музыкальным. Оно как бы «выпевало» всю внутреннюю сущность образа в стремительном темпе и ритме скерцо. Словно какая-то озорная пружинка была вставлена в этого человека. Он принимает всевозможные позы, облик его меняется почти ежеминутно. Ребячья вспыльчивость, взбалмошные выходки скручивают и раскручивают эту пружинку с невероятной быстротой в самых неожиданных направлениях.

И вот, несмотря на весь этот фантастический фейерверк движений, несмотря на то, что временами Хлестаков — Чехов будто мямлит слова, его слушаешь и поражаешься, как по-новому свежо звучат все реплики героя гоголевской комедии, известные нам со школьных лет.

Текст пьесы был «открыт» Чеховым удивительно полно, с

подлинным вдохновением и гениальной простотой.

И речью и движением актер раскрыл ремарку Г оголя о «пустейшем» Хлестакове так смело, что некоторым зрителям временами становилось страшно. Один из рецензентов так и написал, что «в этом “Ревизоре” больше гофманской жути, чем в “Брамбилле” Камерного театра... Начинаешь верить в черта, который навел марево на жизнь человеческую».

В действительности Чехов в этой роли не стремился ни к чертовщине Мережковского, ни к красивости и наигранной наивности многих других Хлестаковых. Всей силой своего мастерства старался он только показать «пустейшего» Хлестакова.

Он не столько подчеркивал в образе лоск петербургского чиновника, сколько «елистратишку» — так презрительно произносит Осип слово «регистраторишка». С водевильной остротой рисовал Чехов канцелярскую мелочь Петербургской стороны, и это причудливо сочеталось с чертами балованного барчука, который после сытой помещичьей жизни в папенькином имении вдруг оказался в столичной суете на весьма тощем чиновничьем довольствии. Тут и черты недоросля и петербургская испорченность — неожиданная смесь глупости помещичьего сынка и бездумности столичного шаркуна по паркетам.

Хлестаков не врет, не занимается сознательным обманом. Он слишком глуп, чтобы сознательно, обдуманно разыгрывать какую-то роль. Желание порисоваться у Хлестакова — Чехова — желание ребяческое.

Вспоминая о Гоголе, С. Т. Аксаков говорил, что в его характере была проказливость. Он любил подшутить, спроказить, устроить какой-нибудь «пуф». Он был не лгун, а выдумщик, всегда готовый сочинить сказку.

Вот так и у Хлестакова — Чехова.

В исполнении Михаила Александровича все естественно. Оправданы все многочисленные неожиданности в поведении Хлестакова. Нет ничего надуманного, наигранного, фальшивого.

Оставаясь в рамках реализма, Чехов создал образ, доводивший сатиру до гротеска. Говорили, что неожиданный, непредусмотренный никакими традициями Хлестаков Чехова в корне разрушил реалистический план постановки Станиславского. Некоторым даже казалось, что этот Хлестаков — бунт против Станиславского.

Можно признать, что Хлестаков — Чехов резко выделялся из всех действующих лиц спектакля. Но иначе и не могло быть, в исполнении Чехова герой комедии приобретал черты «лица фантасмагорического» — в полном согласии с указанием Гоголя.

Поэтому несправедливо обвинять актера в разрушении постановочного замысла и в бунте против постановщика.

Так же необоснованно прозвучали и быстро забылись слова А. Пиотровского, что «от гоголевского Хлестакова этот образ очень далек. Началом новой традиции чеховский Хлестаков стать никак не может».

Наоборот, большинство критиков и зрителей считало, что Чехов не только стал основоположником новой традиции роли Хлестакова, но дал толчок к новой трактовке «Ревизора».

В этой оценке есть преувеличение, но последующие события частично подтвердили ее.

Довольно смело и по-своему интересно порвал со старыми сценическими традициями «Ревизор», поставленный Н. В. Петровым. В апреле 1926 года спектакль показали в театре-студии Академического театра драмы в Ленинграде, а затем, почти год спустя, он пошел во втором режиссерском варианте на сцене Академического театра драмы.

В том же сезоне 1926/27 года в ленинградском Доме печати показали еще одну постановку «Ревизора», в которой пытались отказаться от всяких традиций. Здесь «перегиб палки» был явным и катастрофичным. Бессмертная комедия Гоголя превратилась в грубую буффонаду, где были нагромождены всевозможные эксцентрические приемы и трюки, в большинстве случаев неприличные. На сцене была показана даже уборная, куда часто удалялись действующие лица.

9 декабря 1926 года в Москве состоялось первое представление «Ревизора» в постановке В. Э. Мейерхольда. Об этом спектакле так много и подробно писали, горячо восхищаясь им или яростно нападая на него, что невозможно передать все это в нескольких строчках. Ограничимся описанием одной интересной встречи.

Когда Чехов смотрел «Ревизора» в ГосТИМе, Мейерхольд в антракте сказал ему:

— Вы, Михаил Александрович, ревизовали роль Хлестакова, а я вот решил ревизовать всего «Ревизора».

Свое большое впечатление от этого спектакля Чехов выразил в глубоком объективном разборе работы Мейерхольда.

В статье «Постановка “Ревизора” в театре имени В. Э. Мейерхольда» Михаил Александрович искренно радовался тому, что Мейерхольд *«проник в содержание*... не “Ревизора”. дальше. в содержание того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. В. Э. Мейерхольд проник к первоисточнику; он был очарован, взволнован, растерян: его охватила жажда показать в форме спектакля сразу все до конца, до последней черты. “Ревизор” стал

расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: “Мертвые души”, “Невский проспект”, Подколесин, Поприщин, мечты городничихи, ужасы, смехи, восторги, крики дам, страхи чиновников. Мы поняли, что форма мейерхольдовского спектакля заново складывается почти сама собой, подчиняясь мощному содержанию, в которое проник В. Э. Мейерхольд.»

Однако не только восторг вызвала у Чехова эта постановка: «Но, увы! В. Э. Мейерхольд не выдержал напора *содержания,* охватившего его. Он заторопился и растерялся. Есть две постановки “Ревизора” в театре В. Э. Мейерхольда. Одна гениальна, вне критики; другая уродлива, дерзка. Обе они идут в один вечер, сменяя частями друг друга.

Сцена “вранья Хлестакова” — взлет творческой мысли; сцена “благословения” — грубое рассудочное измышление. Сцена “вранья” — смелость, сцена “благословения” — дерзость.

Мне ясно, что идти одновременно и тем и другим путем нет возможности».

Так выразил актер свои впечатления от работы режиссера.

А Мейерхольд разбирал исполнение Чеховым роли Хлестакова в беседе с вахтанговцами. С восхищением говорил он о необычайной выразительности актера и о смелости его игры. Всеволод Эмильевич утверждал, что гротеск — единственно правильный путь современного театра для решения любых сценических задач в комедии и в трагедии. И Хлестаков Чехова — ярчайший пример такого гротеска.

Интересно, как скромно, просто и точно описал сам актер процесс работы над этой ролью.

Вскоре после премьеры, в декабре 1921 года, в ответ на письмо С. А. Димант он пишет о той значительной роли, которую сыграло в этой работе влияние Станиславского, ставившего «Ревизора», влияние «нисколько не стесняющее, впрочем, актера». Свою работу он описывает в четырех фразах:

«Единственным материалом при изучении Хлестакова мне служило только то, что написано самим *Гоголем* о “Ревизоре” и о Хлестакове, в частности.

Всеми силами я старался отвлечься от того, что составляет традиционное толкование Хлестакова, непредвзято воспринять личность гоголевского Хлестакова.

Постарался найти *оправдание* всему тому, что делает Хлестаков.

Весь этот материал я отправил в “подсознание” (так говорят актеры нашего направления), и по прошествии известного времени я получил того Хлестакова, которого Вы видели».

Резюмируя свои слова, Михаил Александрович пишет, что его работа, следовательно, свелась к тому, «чтобы сгруппировать материал, взятый из первоисточника, очистить его от всяких примесей и предоставить подсознанию своему сделать с этим материалом то, что оно в состоянии сделать с ним».

С особым волнением читаются последние строки этого письма, где ярко проявляется внутреннее существо Чехова:

«Все же, что я мог бы теперь сказать о моем Хлестакове — это было бы такое же суждение со стороны, как и всякое другое.

Не знаю, ответил ли я на Ваш вопрос.

Благодарю за серьезное внимание, оказанное Вами моей работе».

Строгость и точность в работе помогла актеру слить воедино множество «разнородных движений», что вызвало, как мы уже знаем, самые разные отзывы.

Различны были мнения не только о Хлестакове — Чехове, но и обо всем спектакле МХАТ. Так, один из критиков, В. Додонов, считает, что в постановке все, как всегда, до того тщательно, до того аккуратно, что зрителем овладевает скука. Критик недоволен ансамблем, называет городничего — Москвина скучным, неоригинальным и заканчивает так: «А главное, и самое важное — *нет смеха,* нет комедии. Как-то умудрился Станиславский убить смех».

А по мнению литературоведа П. Когана, «Ревизор» в МХАТ — одно из величайших достижений театра. «В этой постановке снова, во всем своем художественном значении, развернулся гений Станиславского и явился актер, каких давно уже не видала русская сцена».

Все остальные отзывы о постановке расположились между этими двумя полюсами. Мне хочется рассказать о своем впечатлении от спектакля.

Прежде всего надо воздать великую хвалу К. С. Станиславскому. Без него не было бы ни нового варианта «Ревизора» на сцене МХАТ, ни ослепительного Хлестакова — Чехова, ни замечательного состава исполнителей, в котором была и крепкая ансамблевость и сильное звучание крупных актерских индивидуальностей: городничий — И. М. Москвин; Анна Андреевна — М. П. Лилина и О. Л. Книппер-Чехова; Марья Антоновна — Л. М. Коренева; судья Ляпкин-Тяпкин — Л. М. Леонидов; Осип — Н. О. Знаменский, а позднее В. Ф. Грибунин; жена унтер-офицера — А. П. Зуева. В ролях гостей выходили А. П. Зуева и Б. Г. Добронравов, а купцов — Л. А. Волков и В. Я. Станицын.

К высокому мастерству актеров прибавлялись и многие

совершенно новые для МХАТ сценические моменты. Один из них, наиболее смелый, возбудил самые противоположные мнения критиков. Это — выход И. М. Москвина к суфлерской будке с последним монологом городничего. До этого на сцене, в соответствии с ходом последней картины, постепенно убавлялся свет и как бы сгущалась тьма. А когда городничий — Москвин в порыве почти трагическом выходил вперед и даже наступал ногой на суфлерскую будку, в зрительном зале вдруг вспыхивал свет. Монолог городничего был этим смело подчеркнут и воспринимался зрителями как никогда раньше.

Некоторых критиков это раздражало, и они отзывались об этом, как о неумелой дани «Театральному Октябрю», как о подражании «левым» театрам того времени. Другие же чувствовали в этом — и вполне правильно — отказ Станиславского от ряда традиций, что особенно сказалось в образе Хлестакова, созданном огромным, вдохновенным трудом режиссера и актера.

Михаил Александрович не часто делился с нами тем, как шли репетиции «Ревизора». И мы понимали, что если он рассказывал о какой-либо детали этой работы, значит, эта деталь его особенно поразила. Так, он вспоминал, как однажды И. М. Москвин и О. Л. Книппер-Чехова перепутали какое-то место своего диалога. Константин Сергеевич остановил их и при всех участниках репетиции строго потребовал, чтобы они семнадцать раз повторили текст. Актеры выполнили это, и только тогда Константин Сергеевич возобновил репетицию. Высокая требовательность Станиславского показывает, как свято относился он к театральному искусству. Такой случай, конечно, не забудешь никогда.

Вот еще один эпизод. Репетиция шла трудно, у Чехова в этот день роль как-то особенно не ладилась. Тогда Константин Сергеевич спросил, знает ли Михаил Александрович «внутреннюю механику» Хлестакова, и сам ответил на вопрос:

— Видите на потолке много лампочек? Как я, Станиславский, стал бы их считать? Я начал бы с первой и постарался бы внимательно досчитать до последней. Это — моя «внутренняя механика». А у Хлестакова — совсем другая. Он считал бы примерно так: «Одна, две, три, четыре, пять... а! наплевать!..». И, махнув ручкой, сразу же устремил бы свое внимание на что-нибудь другое — ну, хотя бы на ворон, пролетающих за окном: «Сколько их? Одна, две, три, четыре. А! Неважно!..». И снова отмахнулся бы. Так всегда и во всем. При этом он в самом радужном настроении, так как ему кажется, что в доме городничего все очень приятные люди.

Судя по тому, с каким удовольствием Михаил Александрович рассказывал это, можно было понять, что простой подсказ Станиславского открыл Чехову в Хлестакове нечто очень важное, может быть, даже самое главное. Очевидно, такие же основные элементы ролей раскрыл Станиславский и всем другим участникам «Ревизора».

Я искренне удивляюсь, почему почти никто из критиков не заметил такого ценного свойства спектакля, как комически-наивное восприятие Хлестакова всеми актерами, игравшими чиновников. Если Чехов своей игрой увлекал партнеров, зажигал их своими импровизациями, то и партнеры много давали Михаилу Александровичу своей полнейшей верой в Хлестакова, как в важную персону. Эту веру многие из исполнителей доводили до острого, подлинно гоголевского гротеска, и физиономии чиновников превращались моментами в сатирические маски, в «свиные рыла». Так было в первом действии, затем во время вранья Хлестакова, а сильнее всего в сценах взяток.

Это были разнообразнейшие комедийные формы выражения предельной напуганности, одервенелости, даже омертвелости от страха. Подхалимство, пожирание «начальства» глазами, почти полная потеря речи и, наконец, великое счастье, когда удавалось закончить «аудиенцию» и спастись бегством — все это в игре актеров вспоминается как тонкое сценическое мастерство.

Остается в заключение рассказать об удивительной судьбе образа Хлестакова, созданного Чеховым, одного из интереснейших достижений русского актерского искусства. Роль была показана на сцене МХАТ всего пятьдесят два раза, в двух поездках в Ленинград, по два раза с актерами Академического театра драмы и один раз в Москве с ансамблем Малого театра на сцене Большого театра — с участием С. Л. Кузнецова, В. Н. Пашенной и других. Значит, в итоге — не больше шестидесяти выступлений. Затем на восемь лет актер расстался с одной из высочайших вершин своего творчества. Случайное выступление в Риге не смягчило, конечно, чувства «разлуки» с ролью.

Только в апреле 1935 года на гастролях в Америке Чехов сыграл Хлестакова с русскими актерами. Судя по фотографиям, одет он был даже несколько чрезмерно элегантно. А сохранились ля детали игры, соединявшей изящество и гротеск? Об этом мы можем судить не по рецензиям, а по словам самого Чехова. Через восемь лет после его смерти в Нью-Йорке была выпущена книга: «Michal Chekhov's to the director and playwright» («Михаил Чехов — режиссеру и драматургу»).

В книге более двухсот страниц занимает текст «Ревизора»,

переведенный на английский язык, и режиссерские комментарии Чехова, касающиеся общей композиции спектакля и почти каждой реплики второго акта, — в качестве примера, как надо режиссеру и актеру анализировать пьесу. Эти комментарии показывают, что Чехов до конца жизни бережно и любовно хранил все, даже самые мелкие детали роли Хлестакова.

Однако здесь следует кое-что пояснить. Режиссерские замечания Чехова были записаны стенографически во время его репетиций «Ревизора» в 1946 году, когда он готовил постановку с группой актеров Голливуда. Текст давался в переводе С. Л. Бертенсона. Надо отметить, что сам Михаил Александрович никогда не играл Хлестакова по-английски. После смерти Чехова записи его режиссерских указаний были переданы составителю книги, но мы не знаем, сохранены ли они полностью, точно ли они сочетаются с переведенным текстом, с так называемой адаптацией, которая сделана также гораздо позднее 1946 года. Автор этой адаптации слишком вольно обращается с текстом Гоголя. Это часто вызывает резкие возражения.

Чем подробнее я знакомился с этой книгой, тем больше не узнавал на ее страницах Михаила Александровича: какая-то сухая, чужая речь, чужая манера излагать мысли. Это побудило меня сделать специальный запрос, и я получил подтверждение своих догадок. Оказалось, что лекции Чехова помещены в книгу в сокращенном, переделанном и даже искаженном виде. Американские читатели, очевидно, тоже почувствовали это. Книга не имела успеха, мало покупалась. Судьба ее — грустная деталь трудного творческого пути Чехова за рубежом.

ПЕРЕЛОМНЫЕ ГОДЫ

Прослеживая удивительную судьбу Хлестакова — Чехова, мы невольно забежали вперед, заглянули далеко в будущее. Но тогда, когда он еще блистал на сцене МХАТ в Камергерском переулке, это будущее даже и не предчувствовалось никем. Предчувствовалось другое: и сам Чехов и все «первостудийцы» были озабочены тем, что предстоят серьезные изменения в жизни Первой студии, так как прошли годы театральной молодости, годы студийности. Все чувствовали, что коллектив должен перейти на новую ступень, все понимали, что это — сложный процесс, что вступление в театральную зрелость — серьезный рубеж.

В мае 1922 года умер Е. Б. Вахтангов. Как великолепный памятник его творчества остались замечательные постановки: «Эрик XIV» в Первой студии МХАТ, «Гадибук» в студии «Габима» и

«Принцесса Турандот» в Третьей студии МХАТ.

После смерти Л. А. Сулержицкого (1916) Вахтангов фактически был руководителем Первой студии. Теперь студия лишилась и его. К своему десятилетнему юбилею (1923) она пришла, не решив окончательно вопроса о руководстве. Обо всех делах заботилась группа ведущих актеров, в которой большим авторитетом пользовались Б. М. Сушкевич и М. А. Чехов. Однако для дальнейшего творческого роста студии этого было недостаточно. Возросла требовательность самих студийцев к себе и зрителей к студии. Не выручили ни оригинальная постановка «Героя» Д. Синга, ни веселый спектакль «Укрощение строптивой». А спектакль «Архангел Михаил» по пьесе Н. Н. Бромлей оказался настоящим провалом: его не показали зрителям.

Чехов играл в этой пьесе главную роль — мэтра Пьера. О ней мечтал и Е. Б. Вахтангов. Это была роль скульптора, который, создавая статую архангела Михаила, вызывает яростную ненависть фанатичных священнослужителей.

Из всей этой длинной пьесы, чрезмерно усложненной по сюжету и языку, запомнился только финал, где священники убивают Пьера. Это происходило на огромной лестнице, которая зигзагообразно, тремя маршами высоко поднималась от рампы до задника. Получив смертельный удар на самом верху лестницы, Чехов выполнял поистине цирковое падение: он скатывался по всем трем маршам лестницы так стремительно и правдоподобно, что, когда он, наконец, оказывался распростертым на полу сцены около рампы, все невольно вскрикивали. Нам казалось, что он разбился, На самом же деле Михаил Александрович падал артистично, легко, не причиняя себе ни малейшей боли.

Вот и все, что можно вспомнить об этом спектакле, который после четырех генеральных репетиций был снят по предложению его режиссеров Б. М. Сушкевича и Н. Н. Бромлей, объективно признавших неуспех постановки.

Положение становилось тревожным. Хотя для стороннего наблюдателя это по было очень заметным, но чуткий коллектив студии остро ощущал необходимость найти выход из создавшейся ситуации. Вот тут взоры всех невольно обратились на Чехова. Отличавшийся необыкновенной скромностью, он ни в чем и никогда не выдвигал себя на первый план. Поэтому никто не догадывался по-настоящему, насколько глубоки и важны были в это время его мысли о театре. Как огромный творческий итог сложилось в его сознании все, полученное от общения с К. С. Станиславским, Л. А. Сулержицким, Е. Б. Вахтанговым и товарищами по Первой студии. Увлеченная работа с учениками, многочисленные выводы, которые он делал из своей актерской

практики, особенно из такого экстраординарного случая как одновременное создание образов Эрика и Хлестакова, — все это переполняло его творческое сознание и требовало выхода.

В острый для Первой студии момент Чеков жаждал отдать все свои мысли, все практические соображения своим товарищам и тем утвердить, развить и обогатить художественные особенности своего любимого коллектива, что было чрезвычайно необходимо, если учесть пеструю и кипучую театральную жизнь тех лет. Это была пора создания многочисленных студий; пора Пролеткульта и смелых экспериментов Мейерхольда; пора расцвета театра Таирова; пора, когда Чехова очень волновало увлечение некоторых театральных работников формой в ущерб содержанию, конструкциями, ломаными сценическими площадками.

Но прежде всего это была пора серьезных поисков ответа на актуальнейший вопрос: каким должен быть каждый советский театр, начиная от академических и кончая молодыми, только что возникшими. Эта проблема, как неотложная, стояла и перед Первой студией в 1923 году, после периода неуверенности, тревожных исканий и неразрешенности основных вопросов ее жизни.

На двух длительных ночных собраниях обсуждалось предложение Чехова поручить ему руководство студией. Он подробно обосновал свое желание, чтобы коллектив познакомился со всеми накопленными им театральными знаниями и замыслами и использовал их в дальнейшей практической работе. В интересах дисциплины и организованности он требовал — на время — власти и прав не только художественного руководителя, но и директора. При этом Чехов подчеркнул, что цель его — прийти в будущем к руководству коллективному.

Вот как рассказал сам Михаил Александрович в книге «Путь актера» об этом важном моменте в его творческой жизни и в жизни студии:

«Я объявил, что беру художественное руководство в свои руки на год. Мне казалось, что в течение года многое можно сделать в смысле повышения актерской театральной техники, но неопытность моя жестоко обманула меня. Уже несколько лет веду я работу в театре и до сих пор не могу сказать, чтобы мне удалось достичь очень заметных результатов в области актерской техники. Поставленная мною художественная задача едва ли скоро найдет свое полное завершение, так как жизнь театра сложна и требует большого труда в областях, не имеющих прямого отношения к актерскому творчеству...

Первое, что я решил сделать в задуманном мною плане, была

постановка “Гамлета”.

Я стоял перед трудной задачей: у меня не было исполнителя роли Гамлета. Себя самого я не считал вполне пригодным для этой роли, но выбора у меня не было. С большим внутренним мучением, ради осуществления задуманного плана я решился взять на себя исполнение Гамлета. Но моя тяжесть возросла, когда я понял, что все внимание мое обращено на постановку в целом, на развитие начатков новой актерской техники, на проведение соответствующих актерских упражнений, служащих развитию этой техники, а никак не на роль Гамлета, не на самого себя, как актера. Даже в день первой публичной генеральной репетиции, я, стоя в гриме и костюме у себя в уборной, мучился той специфической мукой, которая известна актеру, когда он чувствует, что не готов для того, чтобы явиться перед публикой.

Я и сейчас вижу замечательное лицо моего воображаемого Гамлета, лицо с особым желтоватым оттенком кожи, с удивительными глазами и несколькими чудесно расположенными морщинками на лице. Как не похож на него тот Гамлет, которого я играю, и как мучительно сознавать это!»

Величайшая требовательность Чехова к себе не нуждается в комментариях. Но важно услышать «между строк», каким серьезнейшим этапом считал Михаил Александрович постановку «Гамлета». Так же думали все участники спектакля и с большим подъемом готовились к борьбе с трудностями, которые ожидали их.

Серьезным переломом в жизни Первой студии МХАТ был сезон 1923/24 года: она превратилась в Московский Художественный академический театр 2-й. Неуютное, малоудобное помещение бывшего «Альказара», куда временно Первая студия переехала с Советской площади, было оставлено. МХАТ 2-му предоставили огромное здание на площади Свердлова (ныне помещение Центрального детского театра).

Но не во внешних изменениях заключалось главное. Весь коллектив ощущал этот сезон, как начало новой эры в его творческих стремлениях и репертуарных планах.

КАКИМ БЫЛ ГАМЛЕТ — ЧЕХОВ?

Ни об одной работе Чехова, ни об одной постановке МХАТ 2-го не ходило столько слухов и сплетен, как о «Гамлете».

Однажды приехавшая с периферии актриса подхватила меня на улице под руку и, отведя в сторонку, стала «конспиративно» шептать:

— Все говорят, что у вас в театре какие-то таинственные

репетиции «Гамлета»... что вы репетируете только по ночам! Умираю, хочу посмотреть хоть краем глаза! Устройте, голубчик! Умоляю!

Моим искренним разуверениям дама не поверила. Напротив: по ее сощурившимся глазам я понял, что она только еще больше уверовала в нелепые слухи. Ее лицо сделалось недружелюбным и, процедив сквозь зубы: «Скрываете. связаны тайной!» — она умчалась, не простившись.

Слова этой актрисы очень типичны. Масса небылиц сочинялась и о репетициях «Гамлета» и о готовом спектакле. Забегая вперед, хочу рассказать о случае, происшедшем тогда, когда спектакль уже шел. Один из критиков очень настойчиво и строго допытывался у нас, почему Гамлет — Чехов в сцене с Тенью отца освещен голубым лучом. Было ясно, что, по мнению критика, это неспроста, что тут скрывается нечто весьма предосудительное. Мы, участники спектакля, были крайне смущены странностью такого вопроса: ведь выделение световым лучом лица актера на фоне ночной декорации Эльсинора — не только обычный, но избитый прием. К тому же фильтр на прожекторе был не голубой, а зеленоватый. Ну, что мы могли ответить?

Подобно этому критику, А. Д. Дикий тоже поддался «духу подозрения» и в своих воспоминаниях о «театральной юности» предвзято написал о «Гамлете» несколько страниц, на которые сильно и талантливо ответила С. Г. Бирман в книге «Путь актрисы»: «Мы видели в Чехове *театр.* Только *театру* учились у него. Только *театру* учил он нас. Никто не занимался идеологической контрабандой».

Дикий никогда не бывал на открытых для всей труппы занятиях и репетициях Чехова. Как же можно разбирать и критиковать то, чего не знаешь?

Лучше не вступать в теоретические споры с подобными высказываниями, а ответить на них подробным рассказом о самом спектакле. Предоставим читателю из описаний на следующих страницах «увидеть» Гамлета — Чехова и судить, был он «мистиком, поднявшим очи к небу» или воплощал тему *человека* со всеми муками трагической судьбы, взлетами вдохновения и тяжелыми сомнениями, со всеми метаниями между отчаянием и вспышками воли к отмщению, с огромным диапазоном чувств — от нежнейшей любви к Офелии до неукротимой ненависти к пороку и преступлению. Тогда, быть может, станет ясно, почему ничем нельзя очернить эту вдохновенную работу Чехова и вытравить из сердец десятков тысяч зрителей того волнующего и острого впечатления, которое

они хранят до сих пор.

Большинство зрителей смотрели «Гамлета» по многу раз. Нельзя без чувства глубокой благодарности вспомнить группу зрителей (Т. Б. Шанько, Н. Б. Кедрина и другие), которые были на пятидесяти спектаклях подряд и тщательно записывали свои впечатления и детали постановки. Эти записи подтвердили правильность моего описания и несостоятельность многих нападок на спектакль и на Гамлета — Чехова.

Надо добавить еще одно: хотя интерес Чехова к антропософским книгам длился дольше, чем его увлечения другими философскими системами, это не отразилось ни на одной роли Михаила Александровича. Не отразилось и на Гамлете. А ведь именно этой роли многие старались приписать все «потусторонние» оттенки, словно забывая, что важнейший по сюжету и единственный неземной элемент трагедии — явление Тени отца — дан самим Шекспиром.

Большую работу по «расчистке» пришлось мне предпринять для восстановления объективной картины работы театра и лично Чехова над «Гамлетом».

Я был назначен секретарем режиссерской коллегии и стал свидетелем всей работы режиссеров и актеров, композитора и художника. В ходе режиссерских совещаний и репетиций мне удалось многое слышать и научиться отличать практически важные высказывания от лишней словесной витиеватости, но записывать, к сожалению, приходилось все. Таково было желание режиссеров, которые потом на основе этих записей строго отбирали основное и решительно отбрасывали все неудачные и заумные формулировки.

Постепенно для меня стала глубоко понятной основная тема, которую единодушно, с искренним увлечением воплощали все участники постановки. Эта тема была настолько здоровой, человечной и реалистичной, что нельзя упрекать постановку «Гамлета» в том, чего в ней не было.

Основное в спектакле, к чему стремились в МХАТ 2-м режиссеры и актеры, — тема «действенного Гамлета», не рассуждающего только, не запутавшегося в рефлексии, а остро томящегося каждой секундой бездействия. Отрицательные роли в спектакле решались ради подчеркивания той же темы предельно действенно. Это были агрессивные фигуры. Им тоже невмоготу дышать одним воздухом с Гамлетом.

И если эта схватка временами маскировалась, она становилась внутренне еще напряженнее, еще опаснее.

До встречи с Призраком Гамлет томился, мучился и рвался к борьбе со злом *интуитивно.* Ненавидел себя за бездействие и

готов был только от этого — а вовсе не по хлипкости душевной — покончить с собой. Когда же Призрак прямо призывает его к мщению, открыв злодейство Клавдия, тема действенности Гамлета приобретает трагический масштаб и трагическую глубину.

Но само отмщение — кровь за кровь — не было для Чехова просто чем-то театральным. Он хотел показать весь трудный путь к этому глубоко, правдиво.

Именно поэтому ему очень не нравилось, как часто традиционно изображали Тень отца, выпуская при полном освещении актера, одетого в громоздкие бутафорские латы. Однажды мы вместе с Михаилом Александровичем в одном театре были даже свидетелями того, как толстенький актер, явно страдавший под латами, все время откашливался и произносил свои слова хриплым голосом.

— Ишь ты, — вдруг тихо сказал сидевший рядом с нами незнакомый человек, — видно, папа простудился в загробном мире.

В спектакле МХАТ 2-го Призрак на сцене не появлялся. Была музыка, менялось освещение, звучали слова, произносимые несколькими голосами одновременно, а воины, Горацио и сам Гамлет играли так, будто в полутьме кулис видят Тень.

Такое решение Михаил Александрович и режиссеры спектакля находили более свежим и оригинальным, чем традиционное.

Ничего другого за этим решением не скрывалось. Ведь часто в театре «подразумевают» за кулисами, за окном или за другой декорацией какие-то события и явления, которые лучше предоставить воображению зрителей, чем вытаскивать на подмостки. Так думали мы все, и до сих пор не вполне понятно, почему это возбудило толки и пересуды.

Сравнительно недавно я видел «Гамлета», где появление Призрака было очень изобретательно поставлено режиссером. Фигуру актера почти невозможно было разглядеть. Еле освещенная в глубине сцены она скорее угадывалась, чем виделась. И я невольно подумал, как это правильно и как близко к тому, что было сделано в МХАТ 2-м. Почему же тогда это ставилось театру в вину и он должен был как бы оправдываться в том, чего и не думал вкладывать в решение сцен с Тенью отца?

Возвращаясь мысленно к этому вопросу, я все более убеждаюсь в том, что не детали спектакля вызывали все эти разговоры, а предубеждение по отношению к Чехову, сложившееся из-за его увлечений учением йогов, теософией и т. п.

Чехов не умел *только интересоваться* чем-то. Его интерес неизбежно перерастал в увлечение, свойственное его пылкой натуре. А все, чем загорался Михаил Александрович, даже то, что он делал в жизни мимоходом, становилось предметом разговоров: так велик был интерес зрителей и всех окружающих к этому особенному актеру и сложному человеку.

Дело доходило иногда до анекдота. Однажды зимой жене Чехова позвонили по телефону и какой-то крайне взволнованный, юный голос спросил:

— Скажите, пожалуйста, это правда, что Михаила Александровича сегодня укусила змея?

Это в Москве-то, в январе месяце, при двадцатиградусном морозе!

А об усталости Чехова после спектакля «Г амлет» всерьез говорили, что по окончании представления его без сознания сажают на пролетку извозчика и везут домой. И те, кто с широко открытыми глазами говорил это и другие подобные вещи, очень огорчались, когда узнавали, что Михаил Александрович предпочитал после «Гамлета» пройтись до дому пешком, что уставал он за время спектакля, как обычно, и не только не терял сознания, но был таким же веселым и оживленным, как после любой другой роли, которую играл.

И после «Гамлета» его не оставляла замечательная привычка вспоминать свои ошибки в сыгранном спектакле. Он остроумно высмеивал эти ошибки, повторял их тут же, нарочито преувеличивая, забавлялся этим и, смеясь, навеки хоронил свои даже маленькие промахи. Они уже никогда не повторялись, словно их выжгли огнем.

Минуты разгримировки после «Гамлета» всегда были такими же веселыми, как и после «Потопа», «Двенадцатой ночи», как после любого другого спектакля Михаила Александровича.

Все это мне захотелось рассказать, чтобы снять хотя бы часть того, что незаслуженно приписывалось всему ходу работы над «Гамлетом».

У меня сохранились протоколы девятнадцати режиссерских совещаний.

Первое собрание режиссеров, состоявшееся 12 апреля 1923 года, как и следовало ожидать, было очень взволнованным. Режиссура приступала к великому и, по-своему, загадочному произведению, о котором многие уже писали и часто весьма усложненно. К тому же с пьесой и ее постановкой на сценах театров мира связано множество традиций. И режиссура, несколько завороженная этим, невольно отдала дань философствованию по поводу двойственности Гамлета, по поводу

аналогий «Гамлета» и «Фауста» и литературных связей между «Гамлетом», «Макбетом» и «Королем Лиром».

Режиссура находилась в том состоянии, которое очень верно определил Михаил Александрович, как состояние не «над» материалом пьесы, а *«под»* ним.

Но режиссеры не только философствовали; уже на первом совещании всех увлекла практически ценная мысль В. С. Смышляева:

— Гамлет рисуется мне не рассуждающим, а постоянно действующим. Все его рассуждения — музыка, психология активности. Весь «Гамлет» представляется мне не трагедией, а лучезарной, светлой поэмой о человеке, боровшемся со злом и нашедшем искупление через смерть (как и в «Лире»).

Единодушным было мнение, что декорации должны быть непременно массивными, но очень простыми. Для художников, желающих работать над «Гамлетом», был объявлен своеобразный конкурс: всем им разрешалось теперь же участвовать в совместной с режиссерами и актерами работе над пьесой, чтобы выяснить, кому из художников удастся прийти к наиболее интересному решению, единому с замыслом постановщиков. Этого добился М. В. Либаков.

Было также решено просить Вл. И. Немировича-Данченко принять у себя режиссеров спектакля и исполнителя главной роли М. А. Чехова.

Это состоялось 18 апреля 1923 года и было как бы вторым режиссерским совещанием по «Гамлету».

Я старался точно записать все, что говорилось на этой важной встрече. Но даже стенографическая запись не могла бы здесь помочь — Вл. И. Немирович-Данченко не только говорил и рассказывал, он намеками показывал, играл Г амлета.

Вот как начал беседу Владимир Иванович:

«Ни одна пьеса не легла так глубоко в мои нервы, как “Г амлет”. Мои слова — не комментарий знатока Шекспира, это “Гамлет”, как он живет во мне, в моих нервах.

Если бы я играл Гамлета, я играл бы его сегодня так, завтра иначе. Смотрите на мои слова, как на материал, и выбирайте.

Гамлет, как образ, был очень близок душе русской интеллигенции 60 - 70-х годов XIX века и оставил в ней глубокий след. Русская интеллигенция того времени наделила этот любимый образ многими своими чертами. Моя близость к этому поколению является, может быть, одной из причин, почему образ Гамлета так жив во мне.

Все пьесы Шекспира в драматургическом отношении очень прямолинейны. Как Шекспир писал свои образы, так актер

должен работать над задачей: ее нужно взять верно, а затем проводить беспредельно ярко, насколько хватит внутреннего оправдания и темперамента.

Колеблющихся образов не существует во всей драматургии Шекспира. И вот вдруг перед нами колеблющийся Гамлет, которому положен какой-то предел...

И к "Гамлету" нужно подойти с той же точки зрения прямолинейности — всякая трагедия должна быть такой. Но при прямом подходе к Гамлету спотыкаешься. Нужно, следовательно, разрешить вопрос, почему же Гамлет — не исключение, в чем же он то же, что Отелло, Макбет и т. д.

Если подходить к "Г амлету" с точки зрения новелл, мы найдем, с одной стороны, стильную средневековую пьесу и, с другой стороны, анахронизм сентенций, свойственных XVI - XVII векам, а никак не эпохе пьесы...

Каким же играть Г амлета?

Мне больше всего материала дает тот факт, что Гамлет так долго не убивает Клавдия. Отчего не убивает, от нерешительности? Нет, Шекспир, конечно, не писал нерешительного Гамлета: не в его манере ставить нерешительную фигуру в центре действия. А между тем неоднократно возникал вопрос: решительный Гамлет или нет?

Ленский играл его нерешительным, и этот образ был приятнее публике того времени, так как она любила представлять себе Гамлета именно таким.

Южин играл Гамлета героическим, решительным.

Пока молод, нельзя хорошо играть Гамлета. А когда состаришься, тогда будешь хорошо "толковать" эту роль, но уже не будет молодости, чтобы хорошо ее сыграть.

Очень рекомендую прочитать статью Белинского о Мочалове в "Г амлете".

Если взять философское толкование роли, этого не хватит на зрительный зал: с философами лучше просто поговорить, не припутывая к этому сценического искусства. Но, конечно, нельзя играть Гамлета без философской подоплеки.

Для разрешения вопроса, каким играть Гамлета, лучше всего пойти по фактам пьесы.

Смерть отца. Скорбный принц, прекрасный принц. Сердце, раскрытое всему прекрасному, всему доброму. Его друг — самый порядочный человек. Принц сильно любит чистую прекрасную девушку. Ревность за отца, скорбь оскорбленная, когда вдруг мать выходит замуж!

Отсюда две возможности: первая — трагический вопрос — как, или вторая — Гамлет уже трагичен, уже осудил. Так ставил

Крэг — у него Гамлет был уже оторванный. Это героично, но “трагический вопрос” лучше!

При “трагически-вопросительном” состоянии Гамлета должно чувствоваться, что надвигаются невиданные, необыкновенные события.

Скорбь Духа должна быть так велика, чтобы весь зрительный зал задрожал от ужаса и страдания. Конечно, не замогильный голос!

Услышав рассказ Духа, Гамлет как бы сошел с ума: “Не убью сейчас, потому что всего важнее: что же это за мир? Я по сумасшедший, но мозг работает так недосягаемо идеально, что я уже ненормальный для окружающих”.

И в сцене первой встречи Офелии с Г амлетом он ничего не симулировал, так как у него вспыхнул вопрос — а как она? кто она?

Гамлет с книгой, встреча с Полонием — это “играю и не играю сумасшедшего”, потому что все время тот же вопрос: что же это за мир?

“Зерно” роли — Г амлет почти с ненавистью никому не верит.

Для того чтобы Гамлету полететь из “рая” в “ад”, нужно было заплатить ценою такого “безумия”.

Первый Актер взбудоражил Гамлета, заставил его опомниться: не рассуждай, нужно изгонять зло, гадость из мира! И Гамлет становится крайне жесток и решителен. Но что от этого изменится? Что станет лучше? Возникает вопрос: “Быть или не быть.”»

Затем Владимир Иванович перешел к воспоминаниям о некоторых деталях постановки Крэга:

«У Крэга Король был лягушка, Полоний — жаба, Офелия — светская дурочка, а мать — великолепная дама, попавшая под влияние Клавдия. Но тут возникал вопрос: а как же быть с концом сцены Гамлета и королевы? Ведь Гамлет произвел потрясающее впечатление на мать, раскрыл все ее падение, весь ужас. Кстати, в английском тексте мать восклицает: “Что же мне делать?” И Гамлет отвечает: “Только не это: делить с ним ложе.” и т. д.

И еще: хорош прозаический перевод Кетчера. Познакомьтесь с ним!

Первый выход Офелии (после смерти Полония) надо делать так, как советует Гнедич: в визитном платье, а вовсе не в костюме растрепанном, костюме прямолинейно “сумасшедшем”.

Вернемся к Гамлету. Его мучит желание разгадать засевшую мысль: а что если Дух был обманом? Даже в более спокойные минуты Гамлет смотрит только на ужас всего мира. Он раздавлен миром, который оказался ужасным, а не необходимостью убить.

У Гамлета нигде нет сантимента. Может быть, Гамлет плачет в сцене с Офелией: ведь что-то дорогое, прекрасное вкладывал он в этот образ.

Что в сцене “Мышеловка”? Взлет на острие “безумия”: глядите, как все стало ясно, вся гадость!!!

Для меня не главное “убить — не убить”, “сумасшедший — не сумасшедший”. Да! почти сумасшедший! Это все — нерв пьесы.

Главное — “безумие” и острота.

Гениальные вещи не говорятся резонерами. Их можно сказать только при огромной остроте душевного состояния!

А вы знаете, заглавие трагедии в XVIII веке переводили так: “Гамлет, безумный принц”.

Хочу прибавить — очень дороги моменты, когда у Гамлета прорывается большая человеческая скорбь!

Сколько лет Гамлету? Двадцать семь, двадцать восемь, тридцать».

Все, что говорил Владимир Иванович, было спокойным и непринужденным «думаньем вслух», а также ответами на вопросы, которые задавали ему режиссеры и Чехов.

В конце встречи Михаил Александрович высказал некоторые свои мысли о Гамлете:

«Дух сказал “Отмсти!” И я полностью согласен, что Гамлета одновременно мучит и то, что он не убивает, и то, что, может быть, Дух — обман. Мысли о самоубийстве — это минуты самой большой слабости и самой большой силы. И здесь не размышления, а падения и взлеты Гамлета. Самое важное — потрясение в первом акте, а потом пусть публика сама разбирается, решительный Гамлет или не решительный. Я не знаю еще, какое “зерно” роли, но, конечно, очень важно найти это потрясение, то, что называется “безумием”, “сумасшествием” Гамлета. Для этого, а значит, для всей линии роли — от начала до смерти — нужна самая большая острота, самый острый нерв».

Сейчас, спокойно оглядываясь на прошлое, я отчетливо вижу, какая замечательная цельность была заключена в несколько отрывочных высказываниях Вл. И. Немировича-Данченко. И не удивительно, что его слова, мечтания и актерские показы очень запомнились, а в дальнейшей работе действовали на нас во многих случаях гораздо сильнее, чем глубокомысленные философствования, возникавшие иногда на режиссерских совещаниях. Недаром вокруг таких «углублений», которыми чаще других грешил увлекающийся В. С. Смышляев, возникали жаркие споры, и здравый смысл всегда в конце концов побеждал. Это заслуга режиссеров В. Н. Татаринова и А. И. Чебана.

Здоровому ходу работы помогло и решение, которое было вынесено под влиянием слов Вл. И. Немировича-Данченко: идти по пьесе последовательно, сцена за сценой, и «сводить тексты».

В те годы, когда МХАТ 2-й ставил «Гамлета», не было еще таких совершенных переводов, какие есть у нас сейчас. Перед режиссурой и Чеховым встала очень трудная задача: просмотреть немногие имевшиеся в то время переводы и отобрать из них *все* самое лучшее, все, что наиболее ясно и доходчиво может выразить и основную роль Гамлета, и остальные роли, и все детали будущего спектакля.

Таким образом, взвешивание каждого монолога, диалога, каждой реплики, иногда даже отдельного слова было кропотливым и тщательным анализом пьесы и ролей, ваянием будущего спектакля и его основных контурах и в самых тонких деталях.

К тому же соединение различных переводов надо было сделать очень тактично с литературной точки зрения, так, чтобы текст звучал цельно, чтобы ни в стихотворных строчках, ни в прозаических не было заметно, что это — соединение переводов А. И. Кронеберга, П. П. Гнедича, Н. А. Полевого. Основным остался перевод Кронеберга, другие были использованы только изредка. Режиссеры стремились освобождать текст от всего, что может задержать действие, помешать активности Гамлета.

Ожесточенные споры о деталях текста, о необходимых сокращениях показывали, как пламенно относились к работе режиссеры и Михаил Александрович, как подробно обдумывали, будет ли убедительно и волнующе звучать не только каждая сцена спектакля, но даже каждая мысль, которую высказывает любое из действующих лиц «Гамлета».

Долгий, сложный и очень трудный путь был пройден с апреля 1923 года по 20 ноября 1924-го, когда, наконец, состоялась премьера. Ощущение праздника искусства, благородной приподнятости спектакля не оставляло его участников с первого и до последнего представления. И эта духовная значительность спектакля, создаваемая всем ансамблем исполнителей, конечно, опиралась на необыкновенную игру Чехова и в ней находила свое кульминационное напряжение.

Об игре Чехова в роли Гамлета говорили так много и так разноголосо, что непременно надо ответить на вопрос, каков же был этот Гамлет на самом деле.

Раньше уже было сказано о действенной трактовке роли, но неверно было бы представлять себе образ Гамлета — Чехова прямолинейным. Богатая, сложная внутренняя жизнь актера искала выхода в каждой сцене трагедии. Образ принца датского

волновал Чехова остротой и глубиной проблем. В этом исполнитель видел современность роли. Он ощущал гамлетовские вопросы, как настоятельно требующие ответа и трагически не находящие разрешения. Гамлет — Чехов по был человеком без противоречий. Характер Гамлета был сложным, мятущимся, многогранным, насыщенным острым чувством тревоги за исход ожесточенной борьбы добра и зла.

Михаил Александрович — обычно подвижный во всех своих ролях — в Гамлете сравнительно мало двигался. Все основное заключалось во внутреннем состоянии и в речи. Поэтому текст, мысли и чувства Гамлета приобретали большую весомость, огромную силу воздействия на зрителей, особенно, если вспомнить темперамент и заразительность Михаила Александровича. Эти его исключительные свойства не только не умалялись из-за скупости движений, но, наоборот, становились еще более собранными, целеустремленными и мощными.

Вторым результатом была необычайная выпуклость, острота каждого небольшого движения и ослепительная яркость сцен, когда Михаил Александрович сознательно использовал всю свою подвижность. Это были немногие, считанные места, такие, где Чехов и режиссура ставили специальные акценты: сцена с актерами, финал «Мышеловки», убийство Полония и сцена дуэли.

Мне очень запомнилось, как, работая над Гамлетом, Чехов постоянно отказывался от подчеркнутого движения, так как оно почти всегда оказывалось слишком мелким по сравнению с потрясением, которое должен пережить Гамлет и которое должно, как электрический ток, пронизать зрителей.

Особенно показательным, характерным был процесс работы над сценой встречи Гамлета с Тенью отца.

Вспоминая слова Вл. И. Немировича-Данченко о том, какое потрясающее впечатление должен произвести этот момент на Гамлета и на весь зрительный зал, Михаил Александрович часто задумывался и спрашивал меня: «Как это сыграть? Чем лучше всего выразить? Особенно сложными мизансценами или...»

Это «или» так и оставалось долго с многоточием. И, конечно, Михаил Александрович не столько ждал от меня решения такого сложного вопроса, сколько настойчиво беседовал сам с собой, боролся с привычными ходами, которые совершенно не годились для этой сцены.

Ответ был найден значительно позднее, когда на одном из черновых прогонов первого акта Михаил Александрович со всем пылом своей актерской натуры «пережил» подряд сцены, предшествующие встрече Гамлета с Тенью отца: это сцена с Клавдием и королевой в тронном зале, монолог о самоубийстве и

встреча с Горацио, который сообщает принцу о появлениях Призрака.

Какое же решение было после этого найдено? На первый взгляд парадоксальное: неподвижность, почти застывшие позы, если не считать еле заметных покачиваний всей фигуры актера. Конечно, это было не простое стояние, а напряженность струны, которая сверхчутко резонирует легчайшим волнообразным движением на мощный голос Призрака и его музыку.

Такое восприятие Гамлетом отца производило ошеломляющее впечатление, особенно по сравнению с той большой динамикой и подчеркнутой скульптурностью, которая была при встрече с Тенью у воинов и у Горацио в первой и третьей сценах.

Я запомнил также, как откровенно радовался Михаил Александрович после этой репетиции. Очень довольный, он многократно повторял:

— Подумай только! Я-то все мучился. Считал, что здесь должны быть совсем особые мизансцены. Много каких-то движений. А оказывается, сильнее всего это «ничего». вот такое напряженное стояние. И внизу, на сцене, и там наверху, на крепостной стене. Я сейчас даже подумать не могу ни о каких жестах или позах! Только почти не двигаясь и можно «вдохнуть» в себя потрясение, «безумие», которое Гамлет потом несет через всю пьесу. Вот как удивительно, неожиданно бывает, когда. когда по-настоящему оценишь, что происходит!

Да, это был радостный день в работе великого актера над великой ролью. Произошла та встреча духовного величия творческой личности с духовным богатством и величием роли, которая бывает только во вдохновенных актерских работах.

И родилось глубоко принципиальное решение того, как сочетается предельная внутренняя напряженность Гамлета и поразительная внешняя сдержанность, которую иначе не назовешь, как напряженностью струны.

Бесконечно варьируясь, это гипнотизирующее зрителей слияние внутреннего вулкана и внешней строгости ощущалось во всех сценах Гамлета — Чехова.

Когда после первой мрачной ночи в первой сцене воинов и Горацио мы попадали в ослепительный тронный зал с его одиннадцатью витражными окнами, то не сразу находили Гамлета в толпе придворных. Он на авансцене, справа, спиной к королю, вполоборота к зрителям. Худой, стройный, в традиционном плаще, затянутый в черный костюм, с кожаными аппликациями, напоминающими латы.

Вот зазвучали его слова:

«О, нет: я слишком солнцем озарен».
«Да, умирает все... »
И, наконец, мучительный ответ королеве:
«Не кажется, а есть, о, королева,
И все, что кажется, ничтожно для меня.
... В моей душе ношу я то, что есть,
Что выше всяких знаков скорби».

Каждый раз зрители были ошеломлены этими первыми словами Гамлета — Чехова, строгостью его фигуры, звуком его голоса, а главное, тем, что рушились все их предположения и ожидания.

Они думали, что увидят и услышат актера, хорошего, талантливого, интересного, но все же актера. И вдруг перед ними возникал *человек,* без малейшего налета театральности. Возникал *сын,* душа которого застыла из-за мучительного вопроса о таинственной смерти отца и потрясшей его свадьбе матери.

Чехову удалось воплотить и полностью передать зрителям, что смятение души Гамлета «выше всяких знаков скорби». Да, не было ни внешних знаков, ни единой блестки театральной мишуры, ни красивости актерского голоса.

Властно покоряя зрителей, сметая все привычные мысли о Гамлете, заставляя их впервые услышать подлинную трагедию сына, стоял на сцене человек, который «нес в душе своей» нечто большое, потрясающее, требующее трагического решения. Это вызывало прекрасное удивление, и зрители уже не могли оторваться от судьбы Гамлета, от каждой его взволнованной, глубокой мысли, от каждого его движения и вздоха. Потому что перед ними раскрыто трепетала, жила не роль, а человеческая душа, великая, прекрасная, но простая, близкая, понятная всякому.

Выдержав вместе с Гамлетом — Чеховым почти непосильное для человека напряжение диалога с Клавдием и с матерью, зрители понимали тот взрыв отчаяния, который звучал в монологе Гамлета о самоубийстве. Нельзя было не верить в полную правдивость Гамлета, в то, что ему стоило крайних усилий удержаться и не покончить с собой уже сейчас, здесь.

На такую почву падает «зерно» следующей сцены: весть о Призраке, которую приносят воины и Горацио.

Гамлет не сразу отрывается от своего монолога, от затопившей его скорби и трагического недоумения. Опомнившись, он вдруг понимает, что перед ним его друзья и среди них самый любимый, самый близкий — Горацио. Но эта искренняя дружба на время тускнеет, когда Г орацио решается сказать о появлении Призрака.

Чехов, разделяя слова большими паузами, произносил:

«Как. моего. отца и короля?»

Он превращал эту коротенькую реплику в глубочайшее осознавание всей необычности, немыслимости такого события.

Зрители замирали оттого, что на их глазах возникала мощная внутренняя пружина всего дальнейшего действия, возникала ощутимо, реально, неопровержимо.

После утвердительного ответа Горацио Гамлет — Чехов вдруг молниеподобным движением бросался к группе воинов, пришедших с Горацио, впивался глазами в их глаза, подозревая чудовищный обман. Это создавало огромное напряжение. Оно усиливалось, когда Гамлет видел, как чисты и правдивы были глаза тех, кто принес ошеломляющую весть.

Значит, это так! Значит, какой-то вихрь подхватил его и перенес в другой мир, таинственный, непознанный.

Страшная пружина трагедии начала свое действие.

«В двенадцатом часу я буду там!» — вырывается стоном у Гамлета.

Свет гаснет одновременно со вскриком человека, ринувшегося в бездну:

«Скорей бы ночь!!»

Едва ли нужно после этого подробно описывать, в каком томлении, с какой внутренней дрожью ждет Г амлет вместе с Г орацио и Марцелло появления Призрака на террасе замка; как мучат Г амлета звуки королевского бала и нелепая пальба пушек, доносящиеся издали.

Но вот снова звучит музыка — и Г амлет видит Тень отца!

Во всех ролях Чехова почти во всех моментах его сценического творчества ослепительно ярко проявлялось магическое действие «если бы», о котором так часто говорил К. С. Станиславский. Так было и в этой сцене.

Актеры С. В. Азанчевский и Б. М. Афонии, игравшие Горацио и Марцелло, безупречно верили в правду сценического вымысла, но восприятие этого события Гамлетом — Чеховым было не только острым и глубоким; оно было *сыновним,* а значит, превосходящим чувства всех. Это так наэлектризовывало партнеров, что они с удивительной правдивостью пугались, когда Призрак манил Гамлета за собой, и с мечами в руках преграждали путь принцу, боясь за его жизнь. Тем сильнее был крик почти взбешенного Гамлета:

«... Пустите!

Тот будет сам виденьем, кто посмеет Меня держать.»

И Г амлет уходил вслед за Призраком, вне себя, ведомый своей непреоборимой судьбой.

Менялось освещение. Гамлет оставался наедине с видением, вернее, с его музыкой и его словами, которые произносил хор мужских голосов.

Принц повторял все фразы Тени медленно, словно вбирая в себя каждый слог, каждый звук. Это прерывалось быстрыми, приглушенными вскриками Г амлета, когда он узнавал, что Клавдий умертвил его отца, влив в ухо яд:

«... О, боже, боже!..

... Убийство!..

О, ты, пророчество моей души!»

Страстным, пламенным воплем звучали слова Гамлета после исчезновения Призрака:

«. О небо и земля!

Мне помнить о тебе?! Да! Я изглажу Из памяти моей все, что я помнил,

Все мысли, чувства, все мои мечты И запишу в душе твои слова:

“Прощай, прощай и помни обо мне”.

Клянусь, я помню!»

Но то не были слова холодного, жестокого мстителя, владеющего собой и уже обнажившего кинжал. Так часто играют данное место роли, и это спорно, особенно, когда вспоминаешь Чехова, у которого главным в тот момент было *потрясение.* Чехов не только не забывал здесь, что могло бы быть с человеком, *если бы* с ним действительно произошло нечто подобное. Наоборот, Чехов как бы особенно глубоко учитывал это «если бы» — он хотел передать зрителям, что человеческих сил не может хватить, чтобы выдержать такую встречу. И когда снова вспыхивал свет, Гамлет — Чехов лежал ничком посреди сцены и еле слышным голосом отвечал на зов Горацио и Марцелло.

Это потрясение не проходило и тогда, когда друзья поднимали его с земли. Он действительно не мог отвечать им иначе, чем бессвязно. Начинался тот значительнейший кусок роли, который Вл. И. Немирович-Данченко называл *особым безумием* Гамлета.

В первые минуты этого «безумия» сквозь весь хаос чувств, сквозь всю душевную потрясенность Гамлет — Чехов великим усилием воли пробивался пока к одной, главнейшей мысли — сохранить тайну:

«. о том,

Что видели, не говорить ни слова!»

Для этого мало просто клятвы. Сейчас Гамлету мало всего обычного, земного. Нужна особая, суровая клятва на мече. Ее требует и голос Призрака.

Клятва дана! Теперь Гамлет нес один полноту этой тайны, огромной, разрывающей и мозг и сердце.

Да, на сцене стоял именно человек, перед которым «распалась связь времен». И глубоко человечным, отзывавшимся в сердце каждого зрителя, было трогательное недоумение Гамлета — Чехова:

«Зачем же я связать ее рожден?»

И потрясение Г амлета — как правильно предвидел Чехов в своем замысле — открывало путь ко всему дальнейшему сложному рисунку роли, где ежеминутно вспыхивают контрасты, где решительность и нерешительность сменяют друг друга, подчиняясь не рассудку, а той буре совершенно новых мыслей и чувств, с которыми не справиться даже великому уму.

Так кончался первый акт спектакля.

Следующий акт начинался со сцены Офелии, возбужденно рассказывающей Полонию о Гамлете.

Очень верным и искренним в устах женственно-нежной Офелии — М. А. Дурасовой был этот рассказ. Он был единственно возможным, необходимым.

Конечно, после сцены с Призраком Гамлет должен казаться бледным, как стена. У него

«... колени гнутся,

Глаза горят каким-то странным светом,

Как будто он был послан преисподней,

Чтоб рассказать об ужасах ее».

И вздохи его так тяжелы, так жалобны, как будто с ними «душа его хотела улететь».

Игра Чехова в конце первого акта и во всех последующих сценах полностью подтверждала эти слова. Она была блистательным примером глубокой опенки обстоятельств. И когда приходится слышать мнения о «патологичности» или «мистичности» Гамлета в исполнении Чехова, невольно возникает вопрос: как же такие критики просмотрели главное — *правдивость* этого актерского создания?

Стремительно проходили сцены короля, королевы, Розенкранца и Гильденстерна и тайный разговор Полония с королем. Именно в них прием нарочитой сдержанности использовался для того, чтобы показать, как велики растерянность и страх короля, королевы и придворных.

Король старался говорить величественно, чтобы скрыть свое нетерпение: Гильденстерн и Розенкранц по его приказу должны немедленно выведать у Гамлета причину странного состояния и поведения. Полоний лихорадочно торопился, захлебывался в своей болтовне, убеждая короля, что «принц безумен от любви».

Эти сцены исполнялись в МХАТ 2-м так, что подчеркивали напряженное, нервное, почти паническое состояние всего королевского двора и омерзительную пошлость интриги, которую Полоний поспешно плетет вокруг Гамлета.

И Гамлет — Чехов остро чувствовал это. В сцене с книгой («Что вы читаете, принц?» — «Слова, слова, слова...») Гамлет почти задыхался от одного присутствия назойливого царедворца и резко прогонял его «безумными остротами» — так расценивал Полоний возбужденную речь Гамлета. Единственным утешением для отца Офелии было то, что принц в этом коротком диалоге все на его дочь «сворачивает». Ведь это подтверждало его догадку и укрепляло в решении подслушать, как только представится случай, свидание Офелии и Гамлета.

Но случай представляется не сразу. На смену Полонию тихо и вкрадчиво появляются лжедрузья Гамлета — Розенкранц и Гильденстерн. Встреча с ними звучала как душераздирающий контраст между высотой мыслей Гамлета и угодливым ничтожеством этих двух мнимых друзей. Их безликость подчеркивалась всем: и серо-черными костюмами, одинаковыми

со всей остальной толпой придворных, и одинаковостью их гримов, и удручающей похожестью интонаций.

Этих врагов легко разгадать. Они так мелки, что Гамлет — Чехов даже не пытается скрыть от них свое состояние, «печаль своей души». Тогда Розенкранц удачно вспоминает об актерах. Раздаются трубы, возвещающие их приезд, и к великой радости Гамлета, на сцене появляются его давние друзья, актеры (их играли А. М. Жилинский, А. Д. Давыдова, Л. П. Жиделева, А. И. Благонравов). Как свежему ветру, ворвавшемуся в темницу, радуется Гамлет — Чехов их прибытию.

Странно, причудливо у Михаила Александровича в этот момент переплеталась роль Гамлета и любовь к представителям профессии, которой од отдавал все свое самое лучшее и значительное.

Радость, сердечное тепло, шутка и восхищение — все это неслось навстречу друзьям Гамлета, светлым, вдохновенным людям, нарушившим мрак Дании-тюрьмы!

«— Скорей какой-нибудь страстный монолог!

— Какой, принц?»

И как пламенный творческий взлет в исполнении самого Гамлета и Первого актера возникал стихотворный рассказ о трагической гибели старого троянского царя Приама в неравном бою с суровым противником, Пирром. Возникал образ жены Приама, Гекубы, «царицы в скорбном одеянье». И словно слышался такой горестный «взрыв вопля», который «заставил бы рыдать небес огнистые глаза». Рыдает сам исполнитель, Первый актер.

Растерявшийся пошляк Полоний не может понять такой силы вдохновения, прерывает монолог, а затем с раздражением уводит актеров, чтобы угостить их «лучше, чем по достоинству», как приказывает Гамлет.

Принц остается один. Знаменитый монолог «Какое я ничтожное созданье!» Гамлет — Чехов произносил с такой неизбывной мукой, что, казалось, это доставляло ему почти физическое страдание. Жестоко, безжалостно сравнивал он себя и Первого актера:

«. Актер при тони страсти,

При вымысле пустом способен был Своим мечтам всю душу покорить;

И все из-за чего — из-за Гекубы!

Что он Гекубе? Что она ему?

Что плачет он о ней? О, если б он,

Как я, имел причину страсти,

Театр он залил бы слезами,

Виновных свел бы он с ума,

Сердца невинных трепетать заставил!»

Из этой душевной смятенности возникал неудержимо, стремительно, почти лихорадочно, рискованный замысел:

«Пусть завтра перед королем сыграют Подобное отцовскому убийство!

Я буду взор его ловить, я испытаю Всю глубину его душевной раны,

Смутится он — я знаю, что мне делать!»

Непосредственно после этого в МХАТ 2-м шла сцена, созданная самим театром и полностью заменившая словесные указания Гамлета актерам. Происходила руководимая Гамлетом репетиция пантомимы «Убийство Гонзаго».

Эту большую вольность никто не поставил в вину театру. «Пантомима», как все ее называли, считалась жемчужиной спектакля и ее нельзя не описать подробно.

Сцена шла на фоне закрытого внутреннего занавеса. По просцениуму под свою мажорную музыку проходили актеры. В последний момент, когда они почти скрывались со сцены, появлялся Гамлет и останавливал их, хлопнув дважды в ладоши. Актеры быстро подбегали к нему. Обняв их, Гамлет спрашивал: «Друзья мои, можете вы сыграть “Убийство Гонзаго”»? «Можем, принц», — отвечал Первый актер и вместе с Первой актрисой начинал короткую пантомиму. Он знаками объяснял ей, что устал и хочет отдохнуть. Нежно простившись с супругом, она уходила. Он засыпал. Музыка сопровождала всю эту сцену и последующие моменты пантомимы.

Появлялся Второй актер и кинжалом закалывал спящего. Гамлет, внимательно наблюдавший издали, останавливал Второго актера и говорил:

«Друг мой, сыграй эту сцену так!»

И тут вступала в силу воздушная, певучая пластичность Чехова. От самого края сцены он в ритме музыки осторожно приближался к центру просцениума, легкими поворотами всего тела условно обозначая трусливую оглядку злодея. Дойдя до спящего, Чехов доставал воображаемый флакон и медленно вливал яд в ухо актера-короля. Тот вздрагивал, не просыпаясь, и умирал. Тогда Гамлет — Чехов, сразу перестав играть злодея, пристально взглядывал на убитого и внезапно, в сильном волнении отходил в сторону. Второй актер, поняв, что это уже не относится к игре, быстро приближался к принцу, и Гамлет опирался на его руку, борясь с непереносимой душевной болью, а затем шел к порталу сцены, на свое место. Второй актер играл сцену убийства по-новому и скрывался. Выходила Первая актриса.

Увидев, что ее муж, король, мертв, она начинала в отчаянии ломать руки.

Снова вступал Г амлет:

«И эту сцену вы сыграете иначе!»

Двигаясь опять в образе злодея, Гамлет — Чехов подходил к актрисе-королеве. Он гордо выпрямлялся и прикладывал кисти обеих рук к груди, как бы предлагая себя взамен умершего. Актриса-королева застывала в ужасе. Тогда он быстро оказывался у нее за спиной, схватывал левой рукой ее за плечо, а праной скользил сзади по ее голове, затем по лбу и, наконец, пальцами крепко закрывал ей глаза, словно гипнотически ослеплял ее сознание и парализовал волю. Так он стоял несколько секунд. Потом, прекратив показ, спрашивал:

«Друзья мои, можете ли вы выучить несколько строк, которые я напишу, и вставить их в эту пьесу?»

Получив согласие актеров, Гамлет говорил негромко, но очень решительно:

«Прекрасно. Завтра вы сыграете...»

Погасший свет разлучал зрителей на время с Гамлетом. Затем возникала галерея замка, где любит бродить принц. Совсем в глубине темный задник. Всю сцену по переднему плану перегораживает металлическая решетка. Только в левой ее части — открытая арка, через которую можно выйти из мрака арьерсцены к рампе.

На авансцене король, королева, Полоний, Розенкранц и Гильденстерн. На другом краю авансцены Офелия. У нее в руках маленькая книга в золотистом переплете.

Неудача Гильденстерна и Розенкранца бесит короля: ведь им «никак не удалось дознаться», что за причина безумия Гамлета.

Не зная, что готовит себе, король «от всей души» принимает приглашение Гамлета, передаваемое Полонием, «взглянуть на представление», но все же надо подослать Офелию к принцу, чтобы заключить, «тоской любви он болен или нет». Как ни старается, не может скрыть король, что он словно в лихорадке, что горит его «душевная рана».

Давно отпущены Розенкранц и Гильденстерн. Ушла по приказу Клавдия и королева.

Полоний ставит совсем справа на авансцене Офелию:

«. Ты будто с книгой И это будто бы причина Твоей прогулки. »

Король и Полоний прячутся в кулисе.

Справа, из глубины, за решеткой, медленно идет Гамлет. Не видит, не замечает, где он и что вокруг — целиком захвачен своими мыслями. Они так остры, так значительны, что могут

заставить отказаться от принятого решения, отказаться от всего, что до этого думал Гамлет.

Нельзя объяснить, чем, какими средствами Чехов делал почти осязаемым ход этих мыслей и заставлял зрителей всем существом отдаваться решению вопроса:

«Быть или не быть.»

Казалось, что у Гамлета — Чехова все, даже мысли о Клавдии, уходит куда-то, отступает перед тайной жизни и смерти, перед сознанием, как велика жажда покоя, жажда «умереть, уснуть», когда человек совсем один встречается лицом к лицу с непереносимыми тяготами жизни.

Чехов медленно произносит слова монолога, повторяет некоторые из них, делает паузы. Нет, это не монолог, не рассуждения. Это — почти зримый поток мыслей высочайшего напряжения. В такой момент все может измениться, сломаться и события могут вдруг помчаться в неожиданном направлении.

Гамлет намеревается уйти, по-прежнему не замечая ничего кругом. И тогда раздается тихий оклик Офелии: «Принц!..»

Он резко оборачивается. Он готов броситься к Офелии. Но мысли держат его в своей власти. Словно из какого-то другого мира Гамлет — Чехов ведет диалог с Офелией. Иначе не мог говорить человек, который только что был захлестнут такой бурей мыслей и чувств, что слова не охватывали даже сотой их части. Гамлету хочется сказать очень многое, но он не в силах облечь это в слова.

Да, получилось именно так, как мечтал при нас Вл. И. Немирович-Данченко: он подчеркивал, что Гамлет не сумасшедший, но мозг его работает так недосягаемо идеально, что для окружающих принц — ненормален.

Поэтому после слов:

«В монастырь — и скорее! Прощай» —

Гамлет — Чехов, уже уходя, вдруг интуитивно разгадывал, кто подослал Офелию, и вскрикивал в страшной муке: «Где твой отец?»

Услышав ответ трепещущей в ужасе Офелии: «Дома, принц». — Гамлет гневно кричал:

«Запри же за ним дверь, чтобы он играл роль шута только у себя дома!»

Не ей, а самому Полонию куда-то вдаль брошен этот крик. Затем с усилием, с трудом отрывая от себя все прошлое, Чехов — Г амлет говорил:

«А если ты... выйдешь замуж, вот тебе в приданое... мое проклятье».

Не только для обостренной подозрительности Клавдия, но и

для тупой ограниченности Полония поведение Гамлета ясно: принц болен не любовью, какая-то страшная опасность угрожает королю и всей его клике.

Задыхаясь от ярости, мечется Клавдий по сцене. Судьба Гамлета решена:

«Он в Англию немедленно поедет!»

А. И. Чебан, игравший короля, так произносил эти слова, что не оставалось никаких сомнений — это смертный приговор: по тайному приказу Клавдия Гамлет будет убит в Англии.

Теперь королю все кажется несущественным: пусть актеры дают представление, пусть Полоний подслушает беседу Гамлета с матерью в спальне. Пусть, все это будет. Все равно ничего не изменится: главное решено!

И король идет на представление внешне спокойно, пряча от окружающих бешеную ярость и преступный замысел. Но остальные в торжественной процессии, плывущей под музыку по просцениуму, идут словно не на спектакль, а на нечто, заранее тревожащее. Бледна королева, трепещет Офелия.

Крайне обострены чувства Гамлета и Горацио. Они готовятся «всей силою души» смотреть на короля!

Как это ни тяжело, Гамлет — Чехов находил в себе силы произнести слова:

«И если скрытый грех при этой сцене Не скажется, то дух, что нам являлся,

Был. не отец!»

... Фанфары. Открывается внутренний занавес. Огромной подковой на лестницах, спускающихся от тронов, расположились придворные. Гамлет внизу, у ног Офелии.

С прелестной наивностью, в манере старинного театра, возглашает Актер-пролог:

«Для нас и представленья Мы просим снисхожденья,

Вниманья и терпенья!»

Но в накаленной атмосфере двора нет ни терпенья, ни снисхожденья. Здесь любая мелочь подозрительна, даже короткое пантомимическое вступление к спектаклю. К тому же Гамлет — Чехов странно отвечает на вопрос Клавдия, нет ли чего-нибудь предосудительного в этой пьесе:

«Нет, *они* только шутят. *Они* убивают шутя. Ничего предосудительного!» — и оба раза сильно подчеркивает слово

«они».

В тревоге Клавдий уже не спрашивает, а допрашивает Гамлета:

«А как называется пьеса?»

Гамлет также не в силах сдержать себя. Он вскрикивает: «Мы-

ше-лов-ка!» Вскакивает и возбужденно ходит по тронному залу, восклицая:

«Как это?.. Метафорически!.. Вы сейчас увидите злодейское дело! Но до вашего величества и до нас это не касается. Совесть у нас. чиста.»

Иссякло самообладание Гамлета — в этом глубокая правдивость замысла Чехова: какой человек мог бы выдержать такое напряжение?

Когда актер, изображающий злодея Луциана, вливает яд в ухо спящего актера-короля, Клавдий, не владея собой, поднимается с трона и бессознательно повторяет жест Луциана.

Прямо в лицо Клавдию посылал Гамлет — Чехов громкие обличительные слова:

«Смотрите! Он отравляет его в саду, чтобы завладеть его царством!»

Королева в испуге смотрит на Клавдия. Окаменели придворные. Полоний, задыхаясь, хрипит:

«Прекратить представление!»

Обезумев, вопит король:

«Огня!.. Огня!» —

и бежит как затравленный волк. За ним королева и все придворные.

Гамлет — Чехов в исступлении вскакивает на помост актеров. Дорогой ценой досталась ему уверенность в собственной правоте и правоте Призрака. Не зная, чем успокоить себя, он восклицает:

«Музыку, музыку мне скорей!»

Но вместе с флейтистом из труппы актеров вбегают Розенкранц и Гильденстерн. Они настойчивы, даже требовательны, когда говорят, что король очень расстроен и что королева послала их за Гамлетом. И тут же бормочут о дружбе, любви и преданности.

Гамлет — Чехов хватает флейту. Подчеркнуто вежливо он предлагает Гильденстерну сыграть на ней. С каждым его отказом, с каждой репликой все жестче становятся слова принца. Они полны презрения и резких акцентов:

«Ты думаешь, что на *мне* легче играть, чем на флейте? Ты можешь меня *расстроить,* но не *играть* на мне!»

Чтобы сдержать себя и не ударить Гильденстерна флейтой, Гамлет — Чехов с раздражением бросал ее.

Перепуганные насмерть, онемевшие, ничтожные негодяи спасаются бегством. Но тотчас же на смену им выступает Полоний. Он не просто важен, он раздут от важности: ведь он принес Гамлету приказ королевы явиться к ней немедленно.

Гамлету — Чехову хочется смять, раздавить Полония. Схватив

за плечи, принц поворачивает его, указывает на облако и быстро, возбужденно спрашивает, похоже ли оно на верблюда. на хорька. на кита.

Сбитый с толку, Полоний со всем соглашается. Гамлет со стоном отпускает его:

«О, скажите матушке, что я *приду* к ней. сию минуту!»

Непереносимая душевная измученность звучала в этих словах.

Сцена с матерью — сложный переход от резкого столкновения к нежной сыновней заботливости и страстному

желанию спасти мать от Клавдия.

Едва Полоний, предупредив королеву, успевает спрятаться за занавеской, вбегает Г амлет — Чехов. Бледный, с мечом в руке, он останавливается перед матерью. Начинается диалог-поединок. Реплики скрещиваются, как шпаги. Королева говорит возмущенно, гневно, угрожающе. Но волю Гамлета не сломить. Теперь он будет биться до победы. Борьба так остра, что понятен испуг королевы, когда Гамлет — Чехов не дает ей уйти и приказывает:

«Постой, садись, ты с места не сойдешь,

Пока я зеркала не покажу,

В котором ты свою увидишь душу!»

За вскриком королевы: «Помогите!» — раздается такой же вскрик Полония за занавеской. Гамлет, не помня себя, наносит молниеносный удар мечом. Слышен короткий стон. На мгновение принц застыл: он не уверен, достиг ли его меч желанной цели.

В ответ на восклицание королевы:

«О, горе! Что ты сделал?» —

Чехов — Гамлет растерянно произносил:

«Не знаю. Что? Король?»

Но когда королева испуганно и возмущенно восклицает:

«Как? Короля убить?» —

он твердо отвечает:

«Да! Так сказал я!»

Уверенный и успокоившийся Гамлет — Чехов подходит к занавеске, слегка отодвигает ее и видит Полония. Тихо, с брезгливой жалостью он бросает:

«Ты, жалкий, суетливый шут!

Тебя я принял за другого!»

Сделанного не вернуть. И Гамлет снова обращается к королеве:

«Да не ломай так рук, потише! Сядь!»

Огромная сила звучала в интонациях Гамлета — Чехова, когда он с глубокой сердечной болью говорил о «двух

изображениях»: о прекрасном лице своего отца и о Клавдии, «сгубившем великого». И слова эти достигают цели. Королева стонет в смятении и раскаянии. Но Гамлет не слушает ее стонов. Он продолжает держать в одной руке медальон, который носит на груди, а в другой — медальон с изображением Клавдия, сорванный с шеи королевы. Гнев душит его. Он бросает ненавистное изображение на пол и давит его каблуком. Королева издает полный ужаса вопль: «Остановись!»

Вдруг происходит неожиданное. Гамлет умолкает и, забыв о гневе, напряженно смотрит в полутьму кулис. Звучит музыка Призрака.

Королева потрясена тем, что Гамлет внезапно стал совсем иной. Не отрывая глаз, он смотрит все туда же, вдаль, и говорит странные для нее слова, говорит еле слышно, боясь нарушить печаль и торжественность этой минуты:

«Взгляни, смотри, как тихо он уходит.

Отец мой! Посмотри: вон, вон идет он...»

Теперь, опомнившись, Гамлет — Чехов не гневается, не возмущается, он умоляет мать отбросить дурную половину сердца:

«. живи чиста с его чистейшей частью!»

Борьба окончена. Буря промчалась, и даже для Полония Гамлет находит ласковые слова:

«. Тебя, старик,

Тебя мне жаль!..»

Гамлет собирается уходить; на прощанье грустно сообщает матери о предстоящей разлуке:

«. Известно вам,

Что в Англию я ехать должен?»

Королева не отвечает. Гамлет — Чехов застывал: молчание матери делает ее сообщницей Клавдия. Скрывая свое потрясение, он медленно произносил:

«Покойной ночи, матушка, — прощайте!»

И эта внешне простая фраза говорила об огромном напряжении.

Последний акт был кульминационным. Здесь особенно сказывалось, как правильна была постоянная забота всех участников о динамичности спектакля, об его стремительной действенности.

С начала третьего акта события летели неудержимо, готовя бурный и трагичный финал. Разнообразны были краски этих сцен — от самой тонкой нежной лирики Офелии — Дурасовой до сокрушительного темперамента Лаэрта — Берсенева. Но больше всего поражало небывалое нарастание: безумие Офелии, бунт

Лаэрта, известие о внезапном возвращении Гамлета в Данию — эти события, не давая опомниться, лавиной обрушивались на Гертруду и Клавдия и, как смерч, втягивали всех в свое стремительное движение.

Так было подчеркнуто трагическое сплетение линий двух мстителей за убитых отцов: Лаэрта — за Полония и принца Г амлета за Г амлета-короля.

Стихийно рождался гнусный план устроить поединок, чтобы погубить Гамлета. Отравленный меч в руках Лаэрта и яд в кубке — об этом Клавдий — Чебан говорил в неистовом ожесточении, распаляя Лаэрта жгучей ненавистью к Гамлету.

Весть о смерти Офелии завершала мрачным аккордом все события. Горячо и правдиво звучали насыщенные горем последние слова Лаэрта:

«... Душа полна
Слов пламенных, и вспыхнули б они,
Когда б их слезы не гасили. »

Страшной, непереносимой была тишина кладбища, где глухо звучали песенки, остроты и смешки подвыпивших могильщиков. Тревожно было затишье перед последней, самой сильной бурей. Ее первые грозные порывы возникали уже в отчаянии пламенного Лаэрта — Берсенева и в безысходной скорби Гамлета — Чехова над могилой Офелии;

«... Я
Ее любил, как сорок тысяч братьев Любить не могут. »

Теперь все мчится неотвратимо к роковой дуэли. Клавдий пышно обставляет поединок Гамлета и Лаэрта, словно готовится к великому торжеству, к отмщению Гамлету, к уничтожению опаснейшего врага. Вдоль рампы, на фоне внутреннего занавеса, проходят придворные. Воины проносит большие флаги На длинных Древках. Быстро Проходит взволнованный Лаэрт.

На опустевший просцениум медленно выходят Гамлет и Горацио. Мы, зрители, ведь знаем наперед все, что произойдет в последней сцене шекспировской трагедии. Но Почему мы так волнуемся за Гамлета — Чехова?

Потому, что артисту удается совершить художественное чудо. Гамлет — Чехов так произносит фразу о своем грустном предчувствии, что мы вдруг с ужасом понимаем: он ничего не знает, ни о чем *не догадывается.* Чехов заставляет поверить в это *абсолютно.* Эта вера не оставляет зрителей ни на мгновение. Волнение возрастает тогда, когда Гамлету — Чехову подносят кубок с ядом, и тогда, когда Лаэрт наносит ему смертельный удар отравленным клинком, а он, ничего не подозревая, полон только спортивного азарта. Именно от азарта ему удается выбить клинок

из рук Лаэрта, протянуть ему свою шпагу, быстро поднять с пола отравленную и ранить Лаэрта насмерть.

Так с огромной убедительностью подготовляется величайший контраст состояния Гамлета, когда он вдруг *узнает* от умирающего Лаэрта о гнусном заговоре Клавдия. Этот контраст выражается в стихийной, ослепительной, как молний, вспышке воли Гамлета — Чехова. Он становился неописуемо стремительным. Казалось, что одним прыжком он настигал Клавдия наверху лестницы, у трона, и мгновенно закалывал его.

И Так же быстро гасла эта вспышка. Действие яда проявлялось внезапно и сильно. Смертельно слабый, соскальзывал Гамлет — Чехов с верхней площадки лестницы на руки воинов. Поддерживаемый ими, он делал несколько шагов к рампе. Покойны и светлы были его слова к Горацио:

«О, если ты меня любил, останься здесь В ничтожном мире этом,

Чтоб повесть рассказать мою».

И как заключительный аккорд внутреннего просветления, великой духовной победы звучали последние слова, которые Гамлет — Чехов произносил медленно, негромко, без малейшей аффектации:

«Конец — молчание».

Воины принимали поникающего Гамлета на огромный щит, осторожно опускали и закрывали с двух сторон знаменами. Первые грустные аккорды переходили в могучее мажорное звучание всего оркестра.

Так заканчивался спектакль «Г амлет» в МХАТ 2-м.

Пресса о «Гамлете» и, конечно, об исполнителе главной роли была очень взволнованной. Самое интересное, что отзывы о Гамлете — Чехове нет-нет да и появляются до сих пор, то есть на протяжении более сорока лет. В этих отзывах к разнобою голосов, который особенно ясно обнаружился в рецензиях о Хлестакове — Чехове, прибавились упреки в мистицизме.

Горячих противников Гамлета — Чехова и всей постановки среди критиков было и в двадцатые годы немало, но много было и восторженных отзывов. Выберем из всего потока рецензий наиболее острое «против» и самое определенное «за». Это охарактеризует бурю страстей, бушевавших после премьеры в зрительном зале и на страницах газет и журналов.

Наиболее строг был журнал «Новый зритель». Критик В. Блюм в ноябре 1924 года поместил статью под названием «“Гамлет” и критика — вместо передовой». В ней осуждаются высказывания Х. Херсонского и П. Маркова о «Гамлете». Их подход к спектаклю Блюм считает аполитичным, а Чехова

обвиняет в истерии, растерянности и упадочных настроениях. Особенно нападает он на одну фразу: «Спектакль пронизан ощущением разрушающегося мира».

Блюм резко возражает: «Марксист должен знать, что идеологам сбитого с исторических позиций класса всегда кажется, что земной шар треснул пополам». В том же номере журнала В. Тихонович пишет, что «Чехов — самое уязвимое место в “Гамлете” Второго МХАТа». Рецензент считает, что с первого появления в Эльсиноре «перед нами мономан, истерик со смешными (если бы они не были больными) интонациями, с мешковатой фигурой и рыхлым лицом». Чехов, по мнению критика, виноват в том, что «микроб безумия» пронизывает весь спектакль.

Все основные нападки будут перечислены, если к словам Блюма и Тихоновича добавить две-три фразы из более поздней статьи Эм. Бескина «Алхимия Чехова»: «Сквозь пьесу Шекспира театр Чехова (подразумевается МХАТ 2-й. —

В. Г.) устанавливал свое отношение к окружающему. Он поднимал очи к небу и там искал спасения. Этот Гамлет — теософ, мистик, потерявший почву неврастеник».

На другом полюсе стоят отзывы П. Маркова, который трижды писал о Гамлете — Чехове: в рецензии сразу после премьеры, а затем, в 1925 году, в двух больших статьях. Одна из них была помещена в журнале «Красная новь», № 3, другая — в монографии «Московский Художественный театр Второй». Автор дает высокую оценку образу Гамлета, считая его новой главой «в глубочайшем творчестве Чехова... Вместо слабости, безволия, раздвоенности Чехов пронизывает Гамлета волей и жаждой действия. Более чем в других ролях — звучит в Гамлете боль и страдание за человека. В Гамлете он появился до конца собранным и внутренне наполненным. Для того чтобы так сыграть Гамлета, Чехову нужно было совершить свой трудный художественный путь. нужно было пройти через годы войны, через годы революции, через нашу стремительную и тревожную жизнь. Он пронес через эти годы лучшее, что было в русском театре и в русском искусстве. Так перекликаются Чехов и наша современность».

Не менее восторженно отозвался о Гамлете Дм. Угрюмов в журнале «Новая рампа». Он радуется, что в серый, неинтересный театральный сезон «вдруг врезался праздник», и решительно встает на защиту Гамлета — Чехова, как бы заостряет положительные отзывы других критиков и выражает свое мнение горячо и категорично: «У Гамлета — Чехова нет плоти, есть один дух, единственно дух, рожденный для бури, для протеста, для

необъятных страданий человеческих, для страстей. Гамлет — Чехов весь в противоречиях, потому что он *глубоко человечен,* потому что какая-то частица Гамлета — Чехова есть в каждом из нас». Основная мысль рецензии Угрюмова выражена так: «Я верю, я знаю, что за одну интонацию, за одну прядь на парике Чехова — Гамлета я отдам весь московский театральный сезон с его печалью и радостью, с вылазками и провалами». Заканчивает критик, перефразируя слова Анатоля Франса, сказанные им после «Гамлета» в театре «Комеди Франсэз»: «Хочется сказать М. А. Чехову: “Вас нельзя покинуть, чтобы вся голова не была полна вами”».

Суждение подавляющего большинства зрителей было самым восторженным, что проявилось особенно сильно уже на премьере спектакля. Об этом в газетной заметке было написано: «После окончания спектакля переполнившие зал зрители, деятели искусства и прессы устроили артистам овацию, и А. В. Луначарский передал М. А. Чехову грамоту о присуждении ему Наркомпросом в согласии с союзом работников искусств звания заслуженного артиста государственных академических театров за его заслуги на русской сцене. М. А. Чехов ответил, обращаясь к публике: “Я принимаю эту незаслуженную честь, как ответ на любовь, которую я всегда искренне стремился передавать со сцены в зрительный зал”. Публика долгой, горячей овацией приветствовала самого молодого, любимого заслуженного артиста и всех руководителей и артистов спектакля».

Однако не все были восторженными поклонниками «Гамлета» в МХАТ 2-м и Чехова в роли Гамлета. Немало было и таких, на ноге игра Михаила Александровича в этой роли производила впечатление неврастеничной и напряженной, временами даже болезненной.

Причиной было, вероятно, то, что эту роль Чехов начинал, как и большинство своих ролей, сразу «на самой высокой ноте», вкладывая в первые же сцены всю силу своего творческого волнения; не в каждом спектакле у актера оказывалось достаточно сил на огромный размах роли, на все острые средства выразительности для передачи «безумия» Гамлета, особенно в темпераментных сценах второй половины роли, в таких, как «Мышеловка» или сцена в спальне королевы. Сказывалось, конечно, и то, что актер видел образ Гамлета в своем воображении гораздо совершеннее, сложнее и тоньше, чем ему удавалось воплотить это на сцене. Такая творческая неудовлетворенность не могла не отражаться на его игре.

С подкупающей искренностью Чехов неоднократно признавался: «Вначале я переживал при подходе к Гамлету

чувство огня, я говорил с режиссерами, что это живет во мне, как нечто огненное. Потом чувство огня стало оформляться, я помню и сейчас ритмы жестов. Самих жестов не было, но ритмы их были, и я определял их как нечто сильное, граненое и лаконичное. Во сне я услышал голос Гамлета. Одна знакомая певица пела мне во сне голосом Гамлета. Это было прекрасно. Я повторяв за ней во сне, а проснувшись, я помнил часа два, повторял также все время, но затем забыл и навсегда».

Легко представить себе, что при таких специфических актерских муках каждый спектакль для Чехова был борьбой за приближение, хотя, бы на шаг, к мерещившемуся идеалу. А в такой борьбе неизбежны срывы, промахи, частичные неудачи.

Вот почему Чехов искренне согласился с критикой К. С. Станиславского, который был для нею самым строгим и самым авторитетным судьей, «После генеральной репетиции “Гамлета” К. С. Станиславский сказал мне, что хотя ему и нравится многое в моем исполнении роли Гамлета, но что я все-таки, по его мнению, не трагик в смысле амплуа и что я должен избегать чисто трагических ролей. К. С. Станиславский был, конечно, прав — у меня нет настоящих “трагических” данных, но я, тем не менее, думаю, что если бы мне удалось сыграть Гамлета таким, каким является он моему воображению, я сумел бы до некоторой степени — и, может быть, в своеобразной форме — передать трагизм Гамлета».

После Гамлета в последние годы пребывания в Москве Михаил Александрович сыграл всего две роли; сенатора Аблеухова в пьесе Андрея Белого «Петербург» и Муромского в «Деле» А. В. Сухово-Кобылина. Огромный успех этих ролей доказал, что актерское мастерство Чехова стало недосягаемо высоким, виртуозным.

Итак, блестящий творческий период в Москве завершился, как и начался, ролями «стариков», Но если бы между 1913 и 1927 годами провести «кривую роста», она резко взлетела бы вверх! И трудно сказать, качая из последних ролей стоит выше: Аблеухов или Муромский. Каждая из них по-своему сильна, каждая по-своему шедевр.

трудный эксперимент

Пьеса Андрея Белого «Петербург» (авторская инсценировка одноименного романа) была второй после «Гамлета» постановкой, осуществленной по инициативе Чехова.

Тот, кто подумал бы, что Чехов ставил «Петербург», желая сыграть главную роль, очень ошибся бы. Как всегда, Михаил Александрович не руководился такими соображениями. Единственной причиной его инициативы было то, что он

торопился выполнить свое обещание труппе: в течение года на больших и сложных спектаклях проверить и осуществить свои мысли о новой, совершенной актерской технике.

Репертуарные планы Чехова нисколько не стесняли творческих замыслов других. За предшествующие годы для И. Н. Певцова, вступившего в труппу театра, были поставлены Б. М. Сушкевичем «Расточитель» Н. С. Лескова и «Король Лир» В. Шекспира. А. Д. Дикий поставил «Героя» Д. Синга, а позднее «Блоху» (по Н. С. Лескову). В. С. Смышляевым были сделаны постановки: «Укрощение строптивой» В. Шекспира и «Орестейя» Эсхила.

Некоторые из этих спектаклей были удачны и пользовались успехом, но надо прямо сказать, что работы над «Гамлетом» и «Петербургом», которыми руководил с большим увлечением и вдохновением сам Михаил Александрович, остро интересовали большинство коллектива.

Как всякий эксперимент, это вызывало восторги одних и возражения других, что вполне понятно: задачи в этих работах были сложные, особенно в постановке «Петербург», так как ни один театр до этого не пробовал осуществить на сцене подобный литературный материал. А Чехова и всех участников спектакля увлекла именно оригинальность языка и всей стилистики этого романа, рисующего развал российской бюрократической машины в 1905 году.

Пожалуй, описать Чехова в роли Аблеухова труднее, чем в любой другой его актерской работе, по многим причинам. Первая из них — своеобразие, сложность и спорность романа и пьесы. Вторая причина — своеобразие, сложность и признанная всеми гениальность образа, созданного Чеховым в этом спектакле.

Автор «Петербурга» Андрей Белый — один из крупнейших представителей русского символизма. Перечитывая теперь этот роман, отчетливо видишь, что идейная позиция автора остается расплывчатой, несмотря на высокое мастерство языка, оригинальность многих описаний и яркость отдельных эпизодов. Белый искренне стремился дать сатирически острую, широкую картину «горящей империи», но взглянул на надвигающуюся революцию, как писатель-символист. Такая точка зрения не может не страдать ограниченностью и неясностью.

А когда для постановки в МХАТ 2-м Белому пришлось пожертвовать огромным количеством литературного материала, все недостатки романа еще более обнажились. Важные общественно-значительные линии в спектакле не были достаточно выявлены. Обедненный сюжет стал на сцене схематичным, временами даже примитивно-мелодраматическим,

а главное, малопонятным.

Роман «Петербург» написан трудным языком, сложной ритмической прозой. Автор стремился придать импрессионистическую миражность и отдельным образам и всему ходу действия.

Хотя пьеса освободилась от многих «туманностей» романа, но все же была трудной для восприятия и вызывала много возражений. Петербург 1905 года показан в пьесе, как я в романе, через сложное сплетение взаимоотношений между множеством самых разнообразных действующих лиц, начиная от революционно-настроенной толпы на улице и кончая студентом-белоподкладочником, сыном весьма важного сановника Аблеухова.

Чтобы объективно и всесторонне описать работу Чехова в этом спектакле, предоставим прежде всего слово В. Блюму, писавшему о «Петербурге» в самых резких выражениях:

«Вся постановка стоит под знаком безнадежных усилий соединить несоединимое — Андрея Белого и здравый смысл. По пьесе как будто выходит, что вся эта *"смычка"революции с салоном* сработана шпиками и провокаторами. Пусть. Но в таком случае, зачем же около этого пустякового обстоятельства разводить столько шума и пафоса? Если содержание определенно сатирическое, то с какой стати эта “серьезность” формы — почти трагедийного порядка?

... Работа театром проделана огромная. Одно преодоление ужасающей безвкусицы и фальши андреебеловской рубленой прозы — чего стоит!.. Удивительно ловко пригнан театром темп и ритм спектакля — гибкий, исключительно непринужденно вмещающий и гротеск и патетику. И все это — вотще!

... Совершенно особняком в спектакле стоит, *заслоняя его собой,* огромное творчество Чехова (Аблеухов-отец). Когда Г оремыкин был вторично призван к власти, у него вырвалась острота: “Меня вынули из нафталина. ” Вот такого вынутого из нафталина дряхлого “государственного деятеля” и изображает Чехов — и как изображает! Давно мы не видами такого мощном размаха актерской стихии, такой вакханалии актерского мастерства! И что самое удивительное, сколько *здоровья* и полнокровья в развернутой здесь Чеховым “смеховой” гамме — от мягкого юмора через шарж и гротеск к необузданной буффонаде!

От Чехова — Аблеухова оторваться невозможно; но когда его нет на сцене, плечи сами собой поднимаются, руки разводятся, и несчастный зритель жалобно стонет: “Скучно. Непонятно.”»

Не менее своеобразно и решительно выражает свои мысли о спектакле «Петербург» еще один рецензент, К. Фамарин:

«В этом спектакле надо отчетливо разграничить — “что” и “как”.

“Что” — сама инсценировка, комплекс идей, преподносимых “Петербургом”.

Этот капитальнейший роман является, в сущности, одной из последних глав предвоенного лирического импрессионизма в форме и богоискательского символизма по существу.

... Театр, видимо, делал ставку на тот сценический импрессионизм, для которого “Петербург” дает обильный материал и который так люб этому театру, а также на роль тайного советника Аблеухова для Чехова.

Здесь переход от “что” к “как”.

И прежде всего к Чехову.

В Аблеухове Чехов развернул картину потрясающего — я не нахожу Другого определения — мастерства. А Хлестаков? Не знаю, — пожалуй, Аблеухов даже выше его Хлестакова. Чехов изумительно уходит от “литературщины”, от расслабленной эмпирики “переживания”. Его Подход — чисто театральный, действенный. Он жив каждый отдельный момент, даже вне общего Содержания, вне логики целого. Он не Психологичен, а психодинамичен. Начиная от маски лица и кончая сгустками движения и речи. И только один раз за весь вечер, в сцене ночной встречи с сыном, у артиста прозвучали неверные натуралистические, клинические нотки. Аблеухов ли это из “Петербурга”? Нет. Если хотите — Чехов оправдывает Аблеухова, он делает его каким-то мягкозоологическим, придает ему черты детскости, и в конце концов, незлобивости. Меж тем, на самом деле, по автору, — это расщепленный Медный Всадник, Двойник его, бюрократический кошмар. Но в блеске отдельных сценических моментов, отдельных кадров, в яркости химерического гротеска видишь только актера и сверкающую работу его. Совершенно незабываемое мастерство. Подлинная биомеханика, подлинная динамическая театральность.

И как-то странно не вязалась рядом с Чеховым вся остальная трактовка окружающих персонажей в плане тяжелого психологического импрессионизма.

... Технически в спектакле многое разрешено интересно. Хороши музыкально-шумовые оформления, построенные тоже на динамическом принципе, — они обрываются, чтобы пропустить реплику актера, и затем продолжаются. И целиком они как-то не аккомпанируют, а органически действуют, слитно со словом. Это смело и правильно».

Разберемся подробно в этих отзывах. В них все очень показательно: и излишняя горячность, и крайность выражений, и.

путанность. Особенно же показательно то, что, критикуя спектакль, строгие рецензенты возносят на невиданную высоту игру Чехова. Значит, даже им мастерство актера в этой роли показалось превосходящим все, что приходилось видеть: потрясающим, незабываемым, стихийным, вакханальным, а главное *здоровым и полнокровным*!

Такие эпитеты могут вырваться только у человека, захлебывающегося от восторга. И я вполне понимаю их, понимаю даже, что именно от этого затопившего их восторга они и не нашли определений более глубоких и правильных, а ограничились эпитетами довольно неуклюжими, не говоря уж о таком, мягко выражаясь, странном термине, как «смеховая гамма».

Но дело, конечно, не в мелочных придирках к лексике рецензий. Дело в том, что одних восторженных восклицаний очень мало по отношению к этому актерскому триумфу. Надо постараться — особенно для тех, кто не видел Чехова в роли Аблеухова, — восстановить хотя бы отдельные, наиболее характерные детали этой роли.

Подготовка этого спектакля, как и все постановки, в которых Чехов играл или режиссировал, была в высшей степени своеобразной, непохожей на другие, предыдущие. В данном случае он не был режиссером — спектакль ставили

С. Г. Бирман, В. Н. Татаринов и А. И. Чебан, но душой всей работы являлся, несомненно, он. Более того, его настолько интересовала работа над всем спектаклем, над основными компонентами постановки, что он, казалось, забывал о своей роли. Его увлекала и заботила композиция будущего спектакля, атмосфера каждой картины, декоративное решение, трактовка многочисленных (даже маленьких) ролей, а своя роль оставалась как бы в тени. Этот интерес к работе над всем спектаклем начался с большого увлечения ритмической прозой. При том огромном значении, которое Чехов придавал ритму всего спектакля, ритмизованный текст привлекал его как первый шаг к внутренней музыкальности спектакля, как один из важных элементов усовершенствования актерской техники, освобождения актера от натурализма. Заражая всех своим увлечением, Чехов торопился передать нам, участникам спектакля, начатки новых приемов игры на сцене.

Ежедневно перед репетициями Михаил Александрович предлагал нам все новые ритмические упражнения, простые, ясные и необычайно практически важные для работы над текстом ролей. С каждым упражнением мы открывали в ритмической прозе пьесы свежие выразительные средства, музыку каждой роли

и всего спектакля. Так была достигнута та основная творческая победа всего ансамбля участников «Петербурга», которую признал даже не расположенный к МХАТ 2-му рецензент. Недаром он вынужден был написать: «Удивительно ловко пригнан темп и ритм спектакля — гибкий, исключительно непринужденно вмещающий и гротеск и патетику!»

Мы, конечно, не занимались тем, чтобы холодно и ремесленно «пригнать» друг к другу ритмы и темпы. Мы с большим творческим увлечением входили в этот своеобразный мир ритмов и темпов. Чехов вел нас туда с удивительной педагогической легкостью и мудростью, секрет которой был очень прост: он сам был очень увлечен и предчувствовал, что актер многое может найти на этом пути.

Ну, а его собственная роль? Как ни странно, надо прямо сказать, что на протяжении всех черновых репетиций роль Аблеухова не звучала. Она не только не выдавалась среди других ролей, создаваемых участниками спектакля, но даже несколько терялась, стушевывалась, оставалась малоприметной. И голос Михаила Александровича, часто уже на первых репетициях приобретавший яркую характерность, во время работы над образом Аблеухова почти не менялся, был таким же, как в жизни, и ничем не определял направление, в котором пойдет актер при создании новой роли.

Вместе с тем репетировать было легко. В роли Аблеухова Чехов был не просто внимателен к партнерам, к малейшим нюансам их реплик, он был как-то подчеркнуто внимателен, необычайно чуток, словно хотел глубоко вобрать в себя атмосферу каждой сцены со всеми мельчайшими деталями. Это учило и нас самому острому и чуткому общению с партнерами. Создавался, рос и креп подлинный ансамбль. Мы с естественным нетерпением ждали, когда же определится образ Аблеухова, и в то же время понимали, что совсем неспроста именно так ведет свою работу Михаил Александрович, что это — своеобразный метод, прием специально для данной роли. И очень скоро нам стало ясно, что цель Чехова удивительно проста и глубоко правильна! Для создания роли в таком сложном спектакле ему более, чем когда-либо, нужно было ощутить композицию живых, творческих звучаний всех ролей — от основных до самых маленьких.

Активно помогая участникам спектакля находить правильные пути, расти в ролях, Михаил Александрович внимательнейшим образом следил за тем, чтобы его роль ни в чем не была оторвана от ансамбля, чтобы ее корни глубоко вросли во всю композицию, чтобы роль Аблеухова органично выросла из всего ансамбля.

Величайшее внимание, предельная чуткость, самоотверженная работа над спектаклем в тесном содружестве с режиссурой — все это было накапливанием огромных, точнейших, безошибочных ориентиров для создания совсем особой центральной роли.

Аблеухов в спектакле центральная фигура, все в пьесе происходит из-за него, и в то же время он ничто. Аблеухов грозный сановник, облеченный огромной властью, на самом же деле это лишь оболочка, внутри которой пустота. Он — фигура, возвышающаяся, как недосягаемый монумент, над людьми, над улицами, надо всем городом, над страной, а по существу, он — порождение обреченных монархических порядков, плоть от плоти всех тех, кто копошится в старом и не понимает, панически боится грядущего нового.

Как и в какой момент Чехов, тщательно готовившийся, наконец создал этот сложный художественный образ? Это произошло только на генеральных репетициях. И произошло как творческое чудо.

Первая генеральная репетиция, когда впервые соединяются все элементы спектакля — грим, костюм, свет, музыка, шумы, — настолько волнующая и мучительная для режиссуры и для актеров, что недаром многие зовут ее «адовой». На такой репетиции нет ни одного постороннего человека.

Мы, молодые актеры, свободны в той картине, которая сейчас пойдет. Осторожно, не мешая режиссерам, входим в томный зрительный зал.

Занавес открывает огромный холодный кабинет типичного петербургского «присутствия». Здесь впервые появляется Аблеухов — Чехов. Раздаются первые его слова, еще, еще несколько фраз.

Мы почти вскакиваем со своих мест. Потрясенные, перешептываемся:

— Кто там за колоссальным черным столом, в огромном кресле? Чехов?!

Нет, там нет не только Михаила Александровича, которого мы так хорошо знаем в жизни, там нет ни одной интонаций, которая звучала на репетициях. Может быть, это эксперимент режиссуры? Может быть, для какого-то опыта загримировали и одели кого-то совсем другого? Сейчас эти мысли кажутся наивными, смешными, но надо самому увидеть такую силу перевоплощения, Чтобы понять наше потрясение.

Это Чехов? Не может быть! Огромный лысый череп. Огромные торчащие в стороны уши. Летучая мышь! Уши Победоносцева! Маленькая, худая фигурка, затянутая в черный

сюртук, едва возвышается над столом. Вернее, она Тонет в кресле, а над столом качается голая голова летучей мыши. И голос совершенно неузнаваемый, густой, глубокий властный бас, приводящий в трепет подчиненных и сатирически подчеркивающий мертвенную пустоту и никчемность грозных распоряжений.

Так вспыхнули ослепительным факелом на первой генеральной все мысли, терпеливо собранные актером. Так воплотилось в безошибочную форму все глубоко обдуманное и прочувствованное.

Это не просто создание удачной характерности. Это — полное, творческое перевоплощение, создание того, что поистине заслуживает названия живого художественного образа, органически слитого с актерским ансамблем, со всеми элементами спектакля.

Проследим за картинами, где участвует Чехов. Но предварительно напомним читателю содержание спектакля.

Сенатор Аблеухов занимает один из самых высоких постов в Российской империй. Он — глава чиновной бюрократической машины, он близок к императору. Вокруг Аблеухова плетется сложная интрига. Событиям 1905 года Андрей Белый придает особый, миражный характер: из Тумана осеннего дождливого Петербурга выступают фигуры провокаторов и террористов, обывателей и рабочих, чиновников и веселящейся аристократии, изломанной дамочки Софьи Петровны и еще более Изломанного, влюбленного в нее Николая Аполлоновича, сына сенатора. Назревают революционные выступления рабочих, носятся слухи о терроре, о возможном покушении на Аблеухова, ненавидимого всеми. Даже в чиновных верхах говорят, что он «напомнит эпоху фон Плеве... монгольское иго почувствуем...»

На самом же деле Аблеухов — опустошенный, впадающий в детство, почти выживший из ума старик. Его семейная жизнь расползлась по всем швам: сын-выродок, свихнувшийся на изучении разных философий, а жена, Анна Петровна, на старости лет уехала с любовником за границу. Аблеухов сознает свою обреченность и пытается бороться, подавляя в себе страх смерти, растерянность перед грядущей гибелью империи и острую боль от крушения семейной жизни.

Лучше всего это выражает его ответ на разумные слова старого друга, графа Лейдена, прямо говорящего о гибели России и о том, что Аблеухову надо уйти в отставку. Вот монолог, которым Чехов в первой же картине спектакля сразу погружал зрителей во всю сложность и противоречивость внутреннего состояния Аблеухова: «Говорите — отставка. Куда мне

отставиться? А? На Гагаринскую? В холодные стены? И видеть из окон пространства воды? Там лед, лед; здесь (показывает на лоб) какие-то праздные игры; Живешь, так сказать, у себя в голове. Я там бегаю годы по комнатам — знаешь-те ли — размышляю. ме-ме; и пришел к заключению: домашний очаг просто сток человеческой мерзости. Куда же отставка-то?.. Что же останется? Отправление органических функций на фоне горящей империи?»

Развиваясь усложненными, парадоксальными ходами, действие перебрасывает зрителя из квартирки-бутоньерки Софьи Петровны на мокрую улицу; из высокого правительственного учреждений на Гагаринскую — в огромную неуютную квартиру Аблеухова; с шикарного великосветского бала — в подозрительный ресторанчик и снова в безнадежно холодные апартаменты сановника.

Этот калейдоскоп картин подчеркивает, что Аблеухов и весь клубок людей вокруг него неудержимо катятся к оглушительному взрыву бомбы, разрывающей на клочья и коляску, и кучера, и самого сенатора, который в расшитом золотом мундире, в белых камергерских панталонах и в треуголке с плюмажем торжественно направлялся к царю.

Так кончается пьеса, которую правильнее всего было назвать картинами из романа Андрея Белого «Петербург».

В первой из этих картин — в кабинете сенатора — подобие жизни: телефонные звонки, властные распоряжения, грозные распекания за какую-то ненаписанную справку по делу номер такой-то, но от этого становится особенно ясно, что ушастый нетопырь — всего-навсего оболочка. Главное — страх и растерянность, растерянность и страх.

Вот Аблеухов признается графу Лейдену в том, как судорожно держится он за свое кресло. Вот уединяется в соседнюю комнату, прячется ото всех с ничтожным, грязным сыщиком Морковиным и трясущимися губами просит защиты от странного субъекта, который повсюду подстерегает его, чтобы убить. Вот получает подтверждение этому по телефону и вскрикивает с ужасом: «Как?.. Покушение?..»

Трагической двусмысленностью звучит фраза просительницы, которая вся в черном появляется в этот момент на пороге его кабинета. Протягивая к нему руки, она говорит: «Ваше высокопревосходительство, смерть имеет права свои.» В стремительной смене нескольких эпизодов одной картины Чехов показывал Аблеухова многосторонне, остро, на пределе напряжения, показывал его почти задыхающимся в борьбе с обреченностью. Актер вел картину с таким накалом, который казался почтя фантастическим. Трудно было поверить, что старик

Аблеухов может долго выдержать все, что его терзает.

Мало сказать, что здесь возникало головокружительно быстрое развертывание судьбы Аблеухова. Нет!.. Видели ли вы, как высокая, старая-старая постройка — замшелая башня или колокольня, — вздрогнув от подземного толчка, вдруг начинает наклоняться, и вы с замиранием сердца не можете оторваться от этого зрелища, смотрите, смотрите и ждете, как она рухнет? Так ждали зрители следующих картин с участием Аблеухова — Чехова.

И вот последняя картина первого акта. Мы в огромных комнатах аблеуховской квартиры на Гагаринской. Даже сюда, сквозь толстые стены, в мертвую тишину сенаторского дома вползают, врываются странные, тревожные слухи. Семеныч, мажордом Аблеухова, вернее, его дядька, простодушный и мудрый, почтительно преданный, но вечно брюзжащий — на манер старой няньки, — тяжело вздыхая, вычитывает из газетного листка: «Вчера, в 7 часов вечера, у Цепного моста снова замечен человек, одетый в красное домино. Это уже третий случай его появления. Ограбили лавку купца Авгиева.

Провизора Хаху зарезали...»

Зевая, появляется на сцене вялый, заспанный Николай Аполлонович. Сейчас начнет выясняться, какие он наделал глупости и как тяжело придется за это расплачиваться. Скоро обнаружится, что красное домино — его нелепая затея. Неожиданно появляется некий Александр Иванович с таинственным узелком и напоминает Николаю Аполлоновичу, что тот дал клятвенное обещание партии «быть исполнителем казни», а пока поручает ему спрятать и сохранить узелок. Александр Иванович говорит так тревожно, так конспиративно, что не возникает никакого сомнения: в узелочке-то бомба.

Николай Аполлонович в холодном поту убегает с Александром Ивановичем в свои комнаты, так как хлопнула входная дверь: это возвращается домой из присутствия Аблеухов-отец. Усталый, семенит он на расслабленных ножках по комнатам. Нет в нем и следа грозного сановника. Хихикая, пристает он к Семенычу с глупейшими вопросами:

— Кто всех почтенней? Действительный тайный советник? Всех почтенней. ме-ме. трубочист. перед ним посторонится и действительный тайный. Запачкает сажею. Только есть еще должность почтеннее: ватерклозетчик.

Нелепой буффонной фигуркой становился тут вдруг Аблеухов — Чехов — становился одновременно и смешным, и жалким, и странным.

Ворчит Семеныч, уходя к себе в лакейскую:

— Да вот — зашел ум за разум, а все от делов государственных.

И тут, по глупейшей случайности, Николай Аполлонович и Александр Иванович сталкиваются у дверей с Аполлоном Аполлоновичем. Общее смущение. Даже испуг. Николай Аполлонович бормочет какие-то неубедительные объяснения:

— Вот занимаемся. мы готовимся. вместе. к экзамену.

Александр Иванович торопливо уходит. Но отцу и сыну наедине еще тяжелее. Косноязычно и безуспешно пытаются они хоть что-то сказать друг другу и не могут. В этот короткий момент Чехов заставлял зрителей почувствовать страшную, зияющую бездонностью пропасть между отцом и сыном. Неизбывной усталостью, жутким холодом веяло от заключительных слов Аблеухова:

— Впрочем, если вопрос мой некстати. Ну и так. там. Я, знаешь-те ли. я устал. доброй ночи.

И поспешно идут каждый к себе.

Вскоре Аполлон Аполлонович проходит через сцену в халате, со свечкой в руке и с газетой под мышкой. А Николай Аполлонович прошмыгивает на улицу в красном домино, накинув на плечи николаевскую шинель.

Семеныч один бредет со свечкой и бормочет:

— Барчонок-то этот, прости прегрешения наши, о господи, химик.

Подчеркивая томительную тишину, щелкает за кулисами какая-то задвижка. Семеныч почтительно произносит:

— Его высокопревосходительство в ватерклозете.

Занавес закрывает этот дом-склеп.

Второй акт можно назвать словами одного из охранников: «Липпанченко действует». Он пронизан интригами и провокационными выходками Липпанченко, который работает в полиции, а выдает себя за революционера. В угоду «и нашим и вашим» он готовит гибель Аблеухова. Все пущено им в ход с лихорадочной поспешностью. Через какую-то курсистку и легкомысленную Софью Петровну он посылает Николаю Аполлоновичу таинственную записку с приказом «приступить к исполнению дола», то есть к покушению на отца. Кончается гнусная записочка фразой: «Материал в виде адской машины вам передан вчера вечером».

Записку передают на шикарном великосветском балу, и тут же устраивается глупейший маскарад: охранники в черных домино поют «Со святыми упокой.» и нашептывают Николаю Аполлоновичу страшные фразы об убийстве отца.

Сюда же, на бал, приглашен и Аблеухов-отец. Встреченный

восторженным низкопоклонством, Аблеухов — Чехов вступал в огромный, залитый светом зал почти как царственная особа. Он на вершине, Это — взлет, высочайший и последний: по указанию Липпанченко черные домино сталкивают его нос к носу с сыном, одетым в красное домино, то самое красное домино, позорно-глупо мелькавшее на улицах.

Прошли уже десятки лет, но никогда не забыть интонации Чехова, когда Аблеухов говорил сыну:

— Я узнал тебя, Коленька.

Смертельная рана в самое сердце, падение с вершины в пропасть, позор, крушение, гибель — все в этой выдохнутой одним дыханием фразе.

Но охранникам этого мало: они провоцируют Аблеухова-отца выступить с какой-то напыщенной речью, нагло перебивают его и запутывают до такой степени, что Аблеухов, разбитый и раздавленный, с позором покидает зал, куда всего несколько минут тому назад вступил так царственно.

А Аблеухова сына сыщик Морковин насильно тащит в гнуснейший грязный ресторанчик, где полно самых подозрительных посетителей и в воздухе носятся бредовые выкрики пьяниц, Здесь добивают Николая Аполлоновича. Пофиглярничав и похихикав, Морковин напускает на себя грозную серьезность:

— Я в охранное отделение ведь подставлен от партии. Ну-те, товарищ. Условимся прямо о дне. Не для шуток привел сюда вас. Вас арестуют теперь: документик — записка — при мне: вы ее обронили на бале — так я подобрал. пользуясь — да-с — положением в охранке, отомщу я за партию. Вы подумайте, поторопитесь. А срок — трое суток.

Морковин уходит, не простившись. Торжествует Липпанченко, наблюдавший за всем издали. Но и за ним наблюдают зорко рабочие и их вожак Неуловимый. Это люди здравого смысла, твердой воли — те, кто сметет в свое время и гнет, и глупость, и грязные махинации.

А пока, словно обезумевшие, устремились Аблеуховы, отец и сын, к себе на Гагаринскую. Только в том случае, если мы ни на мгновение не будем забывать, что оба они потрясены до сумасшествия, только тогда сможем мы представить себе, какой остроты достигала эта сцена Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича в исполнении Чехова и Берсенева.

Их потрясение вызывало не жалость, а гораздо более сложные чувства: метания этих двух опозоренных, гибнущих существ, вспышки неожиданных, искренних порывов у людей, которые раньше были так далеки от всего душевного, сердечного, —

открывали зрителям неведомые доселе свойства этих людей.

Запыхавшийся, вбегает в свои апартаменты Аполлон Аполлонович, мечется, хватая воздух ртом. То обращается мысленно к тем, кто издевался над ним на балу, и кричит им:

— А? законов нет? Правил нет?.. Нет-с, законы, государи мои, есть. пока есть.

То вдруг начинает вспоминать детство Коленьки:

— Я его и таскал, и подкидывал, и стишки сочинял;

«Дурачок, простачок,
Коленька танцует,
Он надел колпачок,
Не коне гарцует».

— Ну и вот; дотанцевался...

Тут на Аблеухова сваливается еще один камень: Семеныч сообщает, что из-за границы вернулась жена Аполлона Аполлоновича, Анна Петровна:

— Они адресок тут оставили.

Напрягая остатки старческого голоса, Аблеухов резко обрывал Семеныча:

— Не ваше тут дело. Вам пыль стирать. пыль. Много пыли. — и взбирался высоко на лесенку, чтобы сметать со шкафов тучи пыли, не замечая, как издеваются над ним за спиной лакеи.

Тогда появляется Николай Аполлонович. Полыхая красным домино, он проносится в свои комнаты, дрожащими руками отдирает письменный стол, достает узелок и роняет стул. На шум на пороге его комнаты появляется отец.

Сложные чувства выражало в этот момент лицо Аблеухова — Чехова: боль, негодование, обида, растерянность, брезгливость и смутная жалость к сыну, стоящему перед ним все в том же нелепом красном домино.

На мгновение в Аблеухове — Чехове вспыхивал гнев. Взлетала кверху его рука, словно он хотел ударить сына, и тотчас бессильно поникала. Отец с готовностью, даже с какой-то радостью принимал бестолковые объяснения сына, что тот надел домино, держа пари. Смертельно усталым голосом Аблеухов сообщал сыну о неожиданном приезде матери и обрывал себя:

— Об этом мы после. Ступай.

Они расходились в полуобморочном состоянии. Еле дойдя до своего стола, Николай Аполлонович, как в бреду, вынимает из узелочка сардинницу с часовым механизмом:

— Вот оно. Бомба. Тикает!.. В реку!

Но силы оставляли его. Он терял сознание и опускался в кресло.

Отец был не в силах отойти от двери сына и снова входил к

нему. Тут начиналось самое страшное, что доводило зрителей до крайнего напряжения. Ничего не сознавая, приняв обморок сына за сон, Аблеухов — Чехов вдруг, совершенно как ребенок, заинтересовывался сардинницей:

— Скажите, пожалуйста, тикает. Курьезная штука. — и на цыпочках уносил к себе тикающую адскую машину, как интереснейшую игрушку, там рассматривал ее и пробовал открывать ножичком.

В это мгновение приходил в себя и вскакивал с кресла Николай Аполлонович, с ужасом замечал исчезновение сардинницы. Вдруг догадывался, что унести ее мог только отец, чья смерть заключена в этой железной коробке.

Николай Аполлонович влетал к отцу и застывал на секунду, видя, как тот ковыряет бомбу ножом. Короткая борьба. Вот сын вырвал коробку у отца. Неуклюжее, неосторожное движение, и Николай Аполлонович *ронял* смертоносную сардинницу. Отскочив назад, он со сдавленным стоном закрывал лицо руками. и зрители в этот миг невольно резко откидывались на спинки кресел. Тотчас прекращалось тревожное тикание, и. наступала полнейшая тишина. Да, *тишина!* Ее неожиданность действовала оглушительно.

Следовала одна из самых удивительных сцен Аблеухова: смеясь заразительным детским смешком, Чехов наклонялся, играючи высыпал из сардинницы желтый песочек и с наивным изумлением говорил:

— Песок. пески.

Не веря в фантастическое счастье, сын открывал лицо и без сил опускался на ближайший стул, шепча:

— С песком?!. Слава богу.

Потом из сардинницы выпадает маленький пакетец, в нем. фига и масло, а на бумажке написано «фига с маслом». И отец и сын безумно рады, что все можно превратить в смешной анекдот. Сын начинает этот глупый анекдот фразой:

— С дамой шутки шутил.

А отец подхватывает:

— А она тебе: вот вам. м-ме. кукиш с маслом. Не без остроумия.

У сына хватает сил, чтобы сказать: «Простите меня.» — а отец едва успевает тихо, устало и нежно произнести: «Будь же впредь откровеннее.» — и вдруг хватается за сердце:

— А черт дери — как колотится. полно. иди и оставь там пари.

Обессиленные, полумертвые, они медленно расходятся. Семеныч укладывает старика в постель, как маленького ребенка.

Последнее, что доносится до зрителей из-за кулис, расслабленный голос сенатора и его дурашливое хихиканье:

— У Коленьки — хи, хи, хи — там, там сердечное дело. пари там. и разные кукиши с маслом.

Медленно ползущий занавес заглушает дальнейшее бормотанье. После короткой паузы открывается контрастная картина: много света и воздуха, вдоль всей авансцены протянулась стена богатейшей голубой гостиной. Да стены-то, собственно, и нет: огромные окна чередуются с огромными зеркалами. Но все это какое-то застывшее, неживое. Застывшими, словно одеревеневшими кажутся и Аблеухов-отец и Николай Аполлонович. Душераздирающим контрастом звучит непрерывная, пошлая болтовня Анны Петровны, снова водворившейся в дом на Гагаринской. Глупыми и неуместными кажутся ее речи о том, что «ландшафты, пейзаж и красивый мужчина — все это имеет громаднейший смысл — и религия.» Карикатурой выглядит ее приторный сантимент при встрече с сыном:

— Милый Кука!.. Мальчик мой, милый ушанчик.

Диссонансом после всего пережитого вчера и отцом и сыном звучит ее игра на рояли и чувствительное пение «Уймитесь, волнения страсти. »

Когда Аблеухов, собираясь ехать к царю, чтобы подавать в отставку, проходит через комнату — затянутый в мундир, при шпаге, с синей лентой Белого орла, сухой, прямой, как палка, и мертвенно-бледный, — Анна Петровна и тут находит самые пошлые, пафосные слова!

— Уноситесь в райские сферы?.. По ступеням карьеры?.. — и, обернувшись и сыну, добавляет. — Говорю — не отпустят: вернется — по-новому он вознесенный там. в сферы свои.

Николай Аполлонович смотрит в окно и медленно, безразличным тоном произносит:

— Поехали.

И тогда раздается оглушительный взрыв.

Николай Аполлонович в безумии. Анна Петровна с животным воем бросается к двери. С улицы доносятся крики толпы, торжествующие крики.

Издали, нарастая, приближается пение мощной демонстрации:

«Мы пойдем к нашим страждущим братьям,

Мы к голодному люду пойдем!»

Теперь можно спросить, ну а как же надо понимать все хитросплетения Липпанченко? Зачем «кукиш с маслом»?

Именно этот вопрос и задает своему шефу сыщик Морковин,

не предвидя еще, что сенатор будет убит. Ответ Липпанченко несколько путанный, туманный:

— По-вашему, следовало им подкладывать настоящую бомбу? Не лучше ли нам оскандалить сенатора перед верхами позорной историей с сыном, меж тем «узелком» усыпить внимание партии — и результаты достигнуты. Сенатор уходит в отставку, звездная палата довольна, и партия крепко у меня в руках!

Значит, взрыв бомбы, который происходит вскоре после этого объяснения, потряс и Липпанченко и Морковина. Судьбы этих крыс теперь в руках Неуловимого.

Так приходилось зрителям разгадывать и додумывать фабулу. Что принес им при всех недоговоренностях этот спектакль, достаточно ясно и подробно выразили рецензии, приведенные в начале главы.

Ну а что принесли театру две экспериментальные работы Чехова? Какие конкретные художественно-воспитательные цели ставил Михаил Александрович перед собой и перед актерами, работая над «Гамлетом» и «Петербургом», и чего он успел добиться?

На эти вопросы правильно, четко и исчерпывающе дает ответ А. И. Чебан в своем докладе «О творческом методе МХАТ Второго», прочитанном в театре несколько лет спустя (31 января 1932 года). «Что я получил от Чехова, как художника сцены:

1) тренировку себя, как актера, как инструмента на занятиях; 2) вкус к юмору в ролях и в жизни; 3) понятие о ритме, как об ощущении целого; 4) вкус и технику в образности, страстность в ролях и единство противоположностей в ролях — комического и трагического; 5) вкус и технику в речи — звучание и скульптура речи; 6) вкус и технику в четкости движения — скульптурность; 7) сознание и видение того, что я делаю на сцене, чувство публики; 8) осознание репетиционного процесса в целом и в его этапах».

Все участники «Гамлета» и «Петербурга» ощущали эти большие результаты, но для самого Михаила Александровича они были лишь самыми первыми шагами.

У меня сохранился набросок статьи Чехова о постановке «Петербурга» после показа ее на сцене. В черновике есть интересный абзац, который мне хочется привести, тем более что статья Михаила Александровича не закончена и нигде не была опубликована. «Эта первая проба была несовершенная, лишь попытка, но даже при этом намеке на новый метод игры свидетельство зрительного зала — во время спектаклей — весьма поучительно, ново и своеобразно. Много радостного для себя почерпаю я в зрительном зале во время спектакля. И сколько

протестов и возмущенных суждений я слышал кругом, и — да простят мне — я не хочу быть нескромным, но вижу: протесты идут от ума, но не от *чувства искусства.* Трудно умом принять зарождение *нового* (правда, в неясных еще очертаниях)... Среди всех недостатков спектакля есть один наибольший: нечетко вычерчена нами фабула пьесы. И в этом критики правы».

Конечно, правы! Да и как могло быть иначе: роман вышел в свет в 1916 году объемом в 633 страницы большого формата. Первый вариант инсценировки занимал более 150 больших страниц, на ремингтоне, как говорил Андрей Белый, то есть напечатанных на пишущей машинке. Так как сыграть это в один вечер не представлялось возможным, автор по просьбе театра сократил пьесу до 159 малых страничек — в размер тетради — и, наконец, судя по сохранившемуся экземпляру помощника режиссера, к премьере осталось всего 69 малых, тетрадных страничек! Где уж тут четко вычертить фабулу огромного и сложного романа!

Поэтому надо признать справедливым суровый приговор А. В. Луначарского в конце его рецензии о «Петербурге»: «. прекрасный, искусный спектакль при сумбурной и вряд ли кому-либо нужной пьесе».

Тем более интересно, что Михаилу Александровичу в роли Аблеухова Луначарский дает самую высокую оценку: «Игра М. А. Чехова великолепна и лишний раз доказывает и изобретательность артиста, и его неисчерпаемую возможность лицедея в лучшем смысле этого слова!»

Еще сильнее звучит отзыв Луначарского о Чехове в другой его большой и очень благожелательной рецензии. « Актерское исполнение было заострено, в особенности, гениальным изображением сенатора Аблеухова. М. А. Чехов прибавил этот образ, как не меньшее актерское сокровище, к той серии лиц, которую он создал за время своего еще недолгого служения театру».

К этой незабываемой «серии лиц» относится и старик Муромский в пьесе «Дело» А. В. Сухово-Кобылина. Но между Аблеуховым и Муромским — по времени — стоит еще один образ, тоже старик, лакей Скороходов, главное действующее лицо в кинокартине «Человек из ресторана».

ОГОРЧЕНИЯ В КИНО

В книге «Путь актера» Михаил Александрович с большим юмором описал свое первое участие в киносъемках, состоявшихся вскоре после его переезда из Петербурга в Москву. Затем в

течение двенадцати-тринадцати лет он не имел никаких дел с кинематографом. Вероятно, первая проба была так смешна, неудачна, что основательно и надолго отбила у Чехова охоту завоевать «мировую славу», как обещал развязный киноадминистратор, соблазнивший его на роль «молодого царя, отрекающегося от престола».

Но во! Яков Александрович Протазанов для главной роли в киноинсценировке повести Н. С. Шмелева «Человек из ресторана» решил пригласить Чехова. Это было в сезоне 1926/27 года.

Коллекция созданных уже Чеховым на сцене образов стариков, горячая любовь зрителей к этому актеру, редкое в то время звание заслуженного артиста академических театров, подходящая внешность делали для режиссера соблазнительной и многообещающей кандидатуру Михаила Александровича на роль старенького лакея Скороходова.

Работа началась с большой дружбы и взаимной, искренней симпатии режиссера и актера. Эти чувства не остывали на протяжении всех съемок, хотя неудачи начались почти с самых первых дней работы.

Однажды деликатный Яков Александрович перед съемкой несколько смущенно сказал Чехову, что надо переснять все, что снимали вчера:

— Понимаете, мой дорогой, — объяснил Протазанов, — в лаборатории положили всю вчерашнюю пленку в холодный проявитель... и совершенно испортили!

Чуткий Михаил Александрович сразу понял невинную ложь режиссера, не обиделся, рассмеялся и сказал:

— Знаете, Яков Александрович, меня часто и по-разному ругали за игру на сцене, но вот «холодным проявителем» еще никто не называл!

Рассмеялся от души и Протазанов. Работа была проделана заново, с удвоенной энергией и в самой дружеской атмосфере.

Состав был сильный и интересный. Необыкновенная красота В. С. Малиновской в роли дочери Скороходова; замечательный юмор молодого еще тогда М. И. Жарова; выдающийся талант артистов Малого театра М. С. Нарокова, М. М. Климова и С. Л. Кузнецова; удачный подбор типажей в эпизодах и массовых сценах — все это, по расчету Протазанова, должно было украсить фильм. Но так не получилось, особенно с ролью Скороходова.

Теперь, вспоминая спокойно и объективно эту неудачу Чехова, ясно понимаешь, что вся сущность его дарования была совсем иной, чем то, что нужно было тогда для немого кино. Ведь у Чехова в театре именно речь, голос, интонации всегда были глубоко связаны с внешним обликом и всем поведением

созданного им образа. В немом фильме Михаил Александрович вынужден был подменять самое сильное средство своей сценической выразительности — речь — подчеркнутым жестом, мимикой, нажимом.

Даже сотой доли удивительного художественного явления, каким был Чехов на сцене, нельзя увидеть в Скороходове — Чехове. Просто диву даешься, сколько в исполнении появилось ошибок, абсолютно чуждых ему на сцене: скованность, напряженность, излишняя драматическая «педаль» во многих сценах, даже налет мелодраматического сантимента, следа которого не найдешь в сценических образах Михаила Александровича.

Лишь в отдельных сценах мелькают намеки на глубокую содержательность и эмоциональную заразительность, которыми Чехов всегда покорял зрителей в театре. Таких моментов в фильме немного, и они не меняют основного впечатления: талант Чехова здесь не проявился в свою полную, несравненную силу.

В отзывах прессы о Чехове в роли Скороходова и обо всей «фильме» (как говорили тогда) царило печальное единомыслие. Критики сходились на том, что «Чехова, огромного театрального актера, как-то стеснил, сузил экран, чего-то не хватает этому замечательному мастеру. еще больше стеснен он сценарием». Отмечали — и справедливо — «налет мелодраматичности, переигрывание, неуловимое на сцене, но — как под лупой — режущее глаза на экране при всей талантливости “дебютанта”». Этот грустный хор завершается словами: «Приходится лишь пожалеть, что Чехову пришлось выступить в фильме, очень слабой по художественным и общественным возможностям».

На торжественном просмотре, устроенном почему-то в Большом зале консерватории, Чехов с каждой следующей его сценой в картине все больше смущался. Когда, наконец, зажегся свет, он постарался скрыться за спинами своих спутниц, жены и ее сестры, и тихо сказал им:

— Пусть все уйдут. Мы выйдем последними!

И вышел, действительно, когда все разошлись, да еще при этом приподнял воротник пальто, «чтобы не узнали».

Последующие встречи с кино принесли Чехову также мало радости.

В 1929 и 1930 годах он снялся в Берлине и Париже в фильмах «Тройка» и «Полиш — глупец из-за любви». Немногие снимки из этих фильмов, помещенные здесь в книге, производят более сильное впечатление, чем фото Кадров из картины «Человек из ресторана», но фильмы эти ничего не Прибавили к актерской славе Чехова главным образом из-за легковесности сценариев.

Фильмы Голливуда с участием Чехова были сделаны в 1941 - 1948 годах с большим размахом и значительно шире разрекламированы. Некоторые из них получили даже восторженную оценку американских продюсеров и кинокритиков, особенно фильм «Зачарованный» («Spellbound»).

Михаил Александрович участвовал в семи голливудских кинокартинах. Две из них — «Песнь о России» и «Рапсодия» — были показаны на наших экранах. И, к сожалению, о них можно сказать почти то же, что и о «Человеке из ресторана»: кто, просмотрев эти фильмы, захотел бы по ним судить о Чехове-актере, совершил бы большую ошибку. Здесь нет даже слабого отблеска того редкостного дарования, которое сверкало множеством граней в сценических созданиях Чехова.

Но невольно обращают на себя внимание отзывы американской прессы о роли врача-психиатра, сыгранного Чеховым в «Зачарованном». Критики оценили ее как блестящее достижение. «Когда этот хрупкий человек с самого первого момента входит в образ, он совершенно преображается. Это уже живущая, дышащая реальность, живое воплощение мысли писателя, созданное творческим гением Чехова. Созданный образ находится среди нас, он живет с нами!»

Продюсеры, режиссеры были под таким же впечатлением, как и критики, довольно верно определившие две главнейшие черты его актерского таланта: феноменальная способность перевоплощения и реалистичность создаваемых им образов.

Но тех, кто хорошо знал все прежние роли Михаила Александровича и все его замечательные гримы, не может не поразить такой факт: грим, внешний облик доктора-психиатра в «Зачарованном» и профессора музыки в «Рапсодий» настолько одинаковы, что их легко спутать. Этого никогда не было в прежних ролях Чехова, никогда не могло быть. Даже тот, кто не видел Чехова на сцене, глядя на фотографии, приведенные в этой книге, прежде всего обратит внимание на разнообразие его гримов; на поражающую непохожесть одного образа на другой. Они все до предела индивидуальны, неповторимы. Даже в Америке Чехова назвали «человеком тысячи лиц» — значит, тем более каждый из нас может огорчаться таким сходством двух гримов в разных фильмах, разных ролях. Еще более огорчительно, что ему приходилось сниматься в фильмах с чрезвычайно слабыми сценариями. Так, например, совсем не имела успеха кинокартина «Встреться с моим сердцем» («Cross my heart»). Об этом фильме нам известно только одно: герой мечтает сыграть Гамлета. Никаких других подробностей и даже даты создания фильма выяснить не удалось. Они забыты. Роль Чехова, как

говорят, была незначительная.

За исполнение роли врача-психиатра в «Зачарованном» Чехов в 1946 году был принят в действительные члены Академии киноискусства и кинонаук и был выдвинут кандидатом на получение премии «Оскар», которая ежегодно присуждается в Голливуде за лучшее исполнение женской или мужской роли в фильме.

Хотя премию «Оскар» Чехов не получил, само представление к этой награде значительно для актера.

Почему же он сыграл в голливудских фильмах только роля второго плана? Почему же после восторженных отзывов о его первом выступлении в американском кино не было поставлено ни одного фильма с участием Чехова в самой главной роли? Разве этот великий актер не был достоин того, чтобы специально для него написали сценарий и поставили кинокартину, где он был бы основой и мог проявить всю мощь своего дарования, тем более что звуковое кино при современной совершенной технике звукозаписи могло бы передать все тончайшие нюансы его речи.

Рассказывают, что Чехов очень скоро и отлично овладел английским языком: он свободно читал лекции и вел занятия с учениками. Акцент, который, возможно, был, не помешал бы нисколько, так как в специально написанной роли это легко можно оправдать. Что же еще могло помешать? Состояние здоровья? Но ведь участие в семи фильмах, даже не в основных ролях, все равно потребовало много сил.

В результате так и не было создано Чеховым в кино ничего такого, что по значительности могло бы стать рядом с его ролями, созданными на русской сцене. В зарубежном кино не могла проявиться глубина, которая была свойственна ему, как русскому художнику.

История взаимоотношений Чехова с кино имеет совсем печальный конец: на съемках последнего фильма Михаил Александрович почувствовал себя плохо. Он не только не докончил этой роли, но и вообще потом больше не снимался.

След, оставленный великим актером в мировом кино, слишком скромен. Невольно сравниваешь это с неизгладимым следом, оставленным его искусством на русской сцене, где каждая его роль может быть зачислена в галерею классических шедевров, созданных великими русскими и зарубежными актерами. Это по праву может быть сказано и о последней сыгранной в Москве роли — Муромского.

ТРОГАТЕЛЬНЫЙ МУРОМСКИЙ

Удивительно интересной была работа Чехова над ролью Муромского в «Деле» А. В. Сухово-Кобылина. Она характеризовалась большими трудностями в процессе репетиций.

Роль явно очень волновала и увлекала Михаила Александровича и как бы не давалась ему. Он неоднократно и прямо говорил об этом. Обычно Михаил Александрович: ярко видел уже в начале работы внешний облик роли и, благодаря своим большим способностям в рисовании, легко мог сделать карандашный набросок. С ролью Муромского было совсем иначе.

— Как странно, — говорил он мне, — я его не вижу... То есть, не вижу целиком... Не представляю его фигуру, не знаю, какие у него руки и ноги. Не вижу, как он держится, какие у него жесты, какая походка. Почему-то вижу только вот это. — и он показывал много бумажек, на которых настойчиво повторялся один и тот же смешной непонятный рисунок: маленькое лицо в виде яичка (без прически, без глаз, носа и рта), а по бокам длинные, свисающие до плеч жиденькие бакенбарды. — Вот лезет в голову настойчиво такой эскиз грима. И отделаться от него не могу и, что с этим делать, не знаю.

В те годы я уже достаточно хорошо знал основные особенности работы Чехова и понимал, что каждая внешняя черта образа, увиденная им в воображении, тесно связана с внутренним постижением роли. За каждой такой внешней чертой непременно лежит та или иная глубоко постигнутая актером внутренняя грань роли. Эти грани, насколько можно было догадываться, с самого начала работы были связаны в сознании актера воедино, но для постороннего глаза этот синтез происходил постепенно и в большинстве случаев на генеральных репетициях.

В работе над ролью Муромского это видение отдельных черт образа и слияние их почему-то было особенно затрудненным. Почему? На этот вопрос легко ответить сейчас, когда роль уже сыграна, когда десятки раз я видел Михаила Александровича на сцене, играя в той же пьесе маленькую роль Парамоныча. Огромные затруднения возникли потому, что актер вольно или невольно — благодаря характеру своего дарования — почувствовал возможность так сыграть эту роль, чтобы она могла быть названа трагической. Но для этого надо было найти очень трудное сочетание предельно выразительного, простого внешнего рисунка с такой внутренней основой, которая давала бы актеру право на драматическое, почти трагическое исполнение этой роли.

Михаил Александрович мучился не только над рисунком лица и фигуры, он мучился и в процессе репетиций. Не мешает, однако, оговориться, что эти «мучения» вовсе не были

мучительными и нервными; как всегда, работа Чехова освещалась неизбывным юмором и светлой увлеченностью. Этому в данной постановке помогало и то, что состав участников был очень сильный и. веселый: основными партнерами Михаила Александровича были С. В. Гиацинтова, В. В. Готовцев, А. М. Азарин, В. А. Подгорный, а в ролях чиновников много талантливой молодежи.

На репетициях Чехов усиленно искал в Муромском черты трогательного старика. Но так как до этого он сыграл уже немало ролей разных стариков, то новые поиски оказались весьма нелегкими. Очень часто после очередной репетиции Михаил Александрович вместе со своими партнерами с веселой безжалостностью подробно разбирал, какие черты и из каких прежних ролей заполняли сегодняшнюю репетицию. Выяснялось, что ни одна черточка из прошлого арсенала не пригодится, не выручит, что Муромский совсем особый старик и трогательность его тоже особая. Но какая?

И вот ответ был найден. Я никогда не забуду той радости, которая светилась в глазах Михаила Александровича, когда однажды он сказал мне:

— А ведь секрет оказался простой. Все дело в том, что Муромский — очень *открытый.*

— Открытый?! — не без удивления переспросил я.

— Да! Вот такой!

И вдруг на моих глазах безо всякого грима и костюма Михаил Александрович стал другим: глаза его широко, по-детски открылись, слегка приоткрылся рот, беспомощно и трогательно осела вся фигура, вопросительно разошлись в стороны руки: даже колени и ступни ног развернулись, тоже как бы открылись. И совеем уже новым, старческим голосом Михаил Александрович произнес имя своей дочери (по пьесе), любимой Лидочки: «Лидосська. Лидосська. ».

Все стало понятным. И впоследствии на спектаклях зрители рыдали над тем, что чудовищная, отвратительная бюрократическая машина ранит именно детски *открытую* душу, терзает безгранично доверчивое *открытое* сердце Муромского. Разгадка драматизма этой роли оказалась именно в том, что Муромский очень *открытый* в своей любви к родине, к людям. Более того: страстно верящий, что только так можно и должно жить!

Пример этой работы Михаила Александровича блестяще подтвердил его слова:

«Работая над ролью, каждый актер по-своему стремится, с одной стороны, овладеть различными чертами и свойствами

данного образа, а с другой стороны, сознательно и подсознательно старается связать воедино все эти черты и свойства. Актер ищет как бы тот центр, куда сходятся все нити роли, фокус, где перекрещиваются все лучи ее. При этом актеру хочется назвать этот центр, этот фокус, найти яркое определяющее *слово,* которое связало бы в крепкий узел все беспокойные мысли о роли, помогло бы точно осознать ее тему.

В большинстве случаев такое волшебное слово актеру долго не удается найти. Почти все попытки подсказать его со стороны тоже не вполне устраивают или совсем не устраивают актера. Это слово непременно должно родиться у него самого. Оно может быть совсем не эффектным внешне. Со стороны оно даже может показаться наивно простым, не заслуживающим долгих поисков. Но дело заключается в том, что это слово *много говорит самому актеру,* волнует и вдохновляет именно данного человека-актера. И умный режиссер всегда поймет это и всегда умело поддержит актера в этот важнейший для работы момент».

Эти объяснения Михаила Александровича с ослепительной яркостью воплотились в его работе над ролью Муромского.

Как видел Муромского в «Деле» автор пьесы Сухово-Кобылин? «Дело» — вторая пьеса трилогии. После «Свадьбы Кречинского» прошло пять лет, и все эти годы бесконечно тянется оскорбительное «дело» Лидочки, дочки Муромского, бывшей невесты Кречинского. Тянется, не распутывается, а стараниями бюрократов-взяточников запутывается, все страшнее затягивается, как петля на шее Лидочки и ее отца.

За эти пять лет Муромский сильно постарел, «поисхудал, ослаб и поседел до белизны почтовой бумаги», измучился

заботами о своей ненаглядной, горячо любимой дочке.

Таким стареньким-стареньким, вызывающим сострадание с первого взгляда, и появлялся на сцене Чехов — Муромский.

Постановка этого спектакля Б. М. Сушкевичем была, несомненно, одной из лучших его работ. В содружестве с известным художником Н. А. Андреевым он нашел такое решение основной картины «Канцелярия», что зрители содрогались от бездушия и палаческой жестокости бюрократов.

В оформлении сцены «Канцелярия» не было ни стен, ни окон — были только шкафы. Много шкафов. Огромные, одинаковые, грязно-коричневые, они были поставлены на вращающемся круге сцены так, что образовывали мрачный, безвыходный, удушающий лабиринт. При точно рассчитанных поворотах круга шкафы оказывались в различных ракурсах, но идея лабиринта от этого становилась только еще более выразительной и давящей.

Так была найдена и сделана зримой атмосфера

бюрократического застенка, на борьбу с которой отваживается дряхлый старик, сильный только своей душевной чистотой, горячностью сердца и верой в справедливость, верой наивной, почти детской.

Уже в первой сцене («Квартира Муромских») ясно выступали все эти качества Муромского — Чехова. Он нес их в себе с покоряющей искренностью. Растроганные зрители абсолютно верили, что никакие доводы многоопытного, мудрого приказчика Ивана Сидорыча не могли убедить Муромского бояться волчьих повадок бюрократов. Он только простодушно удивлялся:

— Возможно ли это?!

Даже когда отчаявшийся Сидорыч, наконец, «с силою» восклицал:

— Чем же они живут?!!

Муромский — Чехов с комической наивностью и убежденностью говорил:

— Жалованье государево получают и живут... и живут...

Повтор слов выражал непоколебимую веру в то, что так должно быть и не может быть иначе.

И хотя Сидорыч настойчиво указывал Муромскому на живой пример — на чиновника Тарелкина, который в этот момент стремглав влетел в квартиру Муромского, спасаясь от кредитора, старик упрямо стоял на своем и слышать не хотел, что надо дать взятку, и крупную взятку.

После долгих уговоров Чехов — Муромский, тяжело вздыхая, спрашивал:

— Когда же ехать?

— Да хоть завтра.

— Да нет; постой. нельзя. Завтра праздник. завтра и в лавках не торгуют.

В этих словах звучало наивное желание бедняги старика отсрочить ужасную поездку. Но Иван Сидорыч отвечает решительно и хлестко:

— В лавках не торгуют, а в судах — ничего — сударь — торгуют.

И старик, собрав все свое мужество, отправлялся в самое логово, к начальнику канцелярии Варравину. Тарелкин обещает ему устроить эту встречу.

Сцена Муромского — Чехова и Варравина — Готовцева потрясала зрителей. Это столкновение ребенка и крокодила, жертвы и палача. Открытого чистого сердца и наглого взяточничества среди мрачного лабиринта шкафов-глыб невозможно было спокойно смотреть: хотелось кричать, броситься на сцену, обрушить весь гнев на твердокаменного негодяя

Варравина.

Встреча с Варравиным была своеобразным откровением для Муромского. Чехов сильно подчеркивал, что Муромский *впервые* увидел своего врага лицом к лицу, *впервые* заглянул в звериное нутро взяточника, требующего двадцать четыре тысячи серебром. Но не страх, не робость, а возмущение, благородный гнев вспыхивали в Муромском — Чехове. Когда Варравин уходил и на смену ему появлялся Тарелкин, Муромский грозил разгромить все козни бюрократов:

— Еду — к кому ни есть еду!!! Не камни же люди. За правого бог!

Он заявлял это так решительно, что зрителям казалось: вера этого старика-ребенка победит, должна победить! Иначе, как же жить на свете?

Но его ждет страшная ловушка: по утрам князь всегда сильно страдает желудком, зол, как черт, на все и усиленно пьет содовую. Вот в этот-то час и задумывает Варравин допустить Муромского к князю. А Тарелкин и рад стараться:

— Если угодно — то в самую содовую и попадет.

В начале второго акта — снова квартира Муромских, сборы для похода к князю; эта игра ва-банк, последняя ставка Муромского. С каким необыкновенно светлым упрямством, с какой святой убежденностью в победе облачался Муромский — Чехов в свой военный мундирчик и в высоченные лакированные ботфорты, с какой гордостью надевал все свои ордена и медали!

А затем его ждало именно то, на что рассчитывали Варравин и Тарелкин: горе тому, кто в *это* время сунется к князю.

Грозным шипением встречает чиновников, принесших бумаги на подпись, слуга князя Парамоныч:

— Тсссс, тише!!.. Все еще ходит — стало не готов. Один, как буря, ходит.

И чиновники в панике исчезают.

Но Тарелкин вручает Парамонычу целковый и просит впустить Муромского к князю именно сейчас. Опытный в этих делах, страж князя быстро догадывается:

— Стало, не гнется? — попарить надо — давайте, мы попарим!

И Муромский — Чехов оказывается перед щупленьким князем — Подгорным, желчным, раздраженным, не терпящим ни малейшего возражения. Обмен репликами между князем и Муромским сразу же превращался в ожесточенный бой титулованного ничтожества и высокого благородства. Когда князь обрывал просьбы Муромского визгливым криком:

— Какое имеете право — так говорить?

Муромский — Чехов, потрясенный до слез, с величайшим достоинством, стирающим в прах вельможного дурака, тихо произносил:

— ... мои терзания, слезы, истома!.. разорение моей семьи. вот мое право. Дочь я свою защищаю, вот мое право!.. я, армейский капитан, принимал француза на грудь, а вас тогда таскала на руках французская мамка!..

И благородное возмущение, казалось, затопляло весь театр, когда Варравин, успокаивая растерявшегося князя, шептал ему оскорбительные слова о Муромском:

— Он в голову ранен, ваше сиятельство!

Как гром звучал тогда старческий голос Муромского — Чехова:

— Нет, чиновник! Я в сердце ранен!.. Кровь моя говорит во мне... Правду я говорю! — она у меня горлом лезет — так вы меня слушайте!

Перепуганный, трясущийся князь спасается бегством. Шатаясь, уходит Муромский — Чехов, не сознавая еще, что он наделал и добился ли чего-нибудь или нет.

А князь — Подгорный возвращался на сцену веселенький, напевая моцартовскую мелодию: «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный.». После встряски в сцене с Муромским ему сразу полегчало. Как Варравин говорит, «лучше содовой подействовало». Он даже снисходит до того, что приказывает назначить дело на пересмотр и на доследование.

Но это-то и обернется для Муромских трагедией.

На тихую квартирку Муромских обрушивается жуткая весть. Варравин вывернул наизнанку распоряжение князя: он снова вздыбил все грязное, раздутое «дело» и собирается пригласить Врачебную управу для медицинского освидетельствования Лидочки, чтобы установить, не была ли она в предосудительной связи с Кречинским.

Ужасом веет от восклицаний горсточки людей, которых вот-вот раздавит чиновничья машина:

— Это целый ад!.. Они этого сделать не могут. Закона нет.

Задыхаясь от справедливого возмущения, Нелькин кричит:

— Закона!.. О чем говоришь. О какой гнили!.. Вы в лесу. На вас напали воры. над вами держат нож. О, нет! Сто ножей!! Отдавайте до рубашки. до нитки. догола!!

И они отдают последнее: все, что есть у Муромского, немногие драгоценности женщин, скромные сбережения Ивана Сидорыча.

Именно здесь и звучат слова о деньгах, которые автор поставил эпиграфом своей пьесы:

— Вот они! Пропади они, чертово семя!

Казалось, что эта длинная сцена проносилась в один миг. Муромский — Чехов, нагрузившись всем, что собрано, восклицал слабым голосом: «В путь!» и умолял Ивана Сидорыча:

— Ты с нами ступай. а то я, брат, плохо ви-и-жу, и на уме-то у меня что-то темно *(трет себе голову)* стало!.. Господи, воля твоя!

И его уводят под руки.

Вся последняя картина написана Сухово-Кобылиным с ошеломляющей силой. Это приход Муромского к Варравину, сцена, от которой плакали не только неискушенные зрители, но и такой глубокий знаток театрального искусства, как А. В. Луначарский. Невозможно было без слез смотреть, как Муромский — Чехов, из последних сил добравшийся до канцелярии, перекладывал пачки денег из карманов в пакет, простодушно прятал его в свой большой военный картуз и с какой-то торжественностью шествовал в кабинет Варравина, неся картуз с пакетом денег в наивно вытянутых вперед руках. Он, словно с горячей молитвой, произносимой про себя, нес жертву на алтарь жестокого идола. Теперь или жизнь, или смерть. После очень короткого пребывания у Варравина Муромский — Чехов возвращался измученный пережитым волнением, но счастливый.

И вдруг из своего кабинета с наигранным благородным гневом стремительно появлялся Варравин:

— Вы оставили у меня в кабинете вот. деньги!.. Вы меня хотите купить?.. Вот вам ваши деньги и убирайтесь с ними

вон!

И бросал пакет к ногам Муромского. Но. что такое? Где же деньги?

Муромский — Чехов поспешно раскрывал пакет. Он перебирал жалкие остатки ассигнаций и с нарастающей силой повторял.

— Их тут нет!! Нет!! Их нет! Он их взял!

Забывшись и хватая себя за голову, Муромский — Чехов взывал о помощи, но тщетно: глухая тишина душит его. Тогда, ударяя себя по голове, он едва мог произнести:

— А-а-а-а! Капкан!.. Острог. Разбой!!

И вдруг выпрямлялся с огромным усилием, но так грозно, что даже каменный Варравин начинал дрожать, особенно при вскрике Муромского:

— Ведите меня к государю. Давайте сюда жандармов!.. Полицейских!.. по улице!.. без шапки!.. мы сообщники — мы воры!

С неожиданной силой Чехов хватал и тащил за собой Варравина:

— Пойдем!! Мы клятвопреступники. Куйте нас! слово и дело!!. Куйте нам вместе. К государю! я ему скажу. Ваше. Ва. Ва. ше.

Голос Муромского — Чехова страшно слабеет и прерывается рыданиями. Старик качается, еле держится на ногах, но у него хватает сил, чтобы бросить тощий пакет в лицо Варравину. А потом, совсем ослабев, он опускается на пол. Заметив, что чиновники снова подбираются к пакету, Муромский — Чехов срывает с себя ордена и бросает их, прохрипев:

— А-а-а. Подлецы.

Это последняя вспышка, за ней обморок и смерть. Издевательством и над этой смертью и над Тарелкиным звучат ханжеские слова Варравина:

— Судите сами. Ну, прими я от него деньги, а он помер — ведь совесть бы замучила. Слава богу, я деньги-то возвратил, ей, ей, бог спас!..

Последний аккорд этой страшной сцены — знаменитый монолог Тарелкина. Даже он, несмотря на свою дубленую кожу, обезумел от жесточайшей расправы Варравина с Муромским. В устах талантливого исполнителя роли Тарелкина А. М. Азарина конец монолога звучал с большой силой и был завершением последней картины этого трагического спектакля:

— Взял бы тебя, постылый свет, запалил бы с одного конца на другой да, надевши мой мундиришко, прошелся бы по твоему пепелищу. Вот, мол, тебе, чертов сын!

Когда закрывался в последний раз занавес, зрители почти не

аплодировали. Сначала это несколько смущало нас — мы чувствовали, что спектакль волнующий и острый, поэтому отсутствие аплодисментов вызывало у нас недоумение. Однако первые же беседы со зрителями все объяснили. Впечатление от всего спектакля, и особенно от Муромского — Чехова, было настолько сильным, что большинство зрителей не могло аплодировать, как обычно: им хотелось унести с собой навсегда всю глубину мыслей и чувств, которые они получили из спектакля и больше всего из последней сцены, сцены смерти Муромского. Люди самого разного душевного склада уходили из театра, унося огромное впечатление от спектакля. Демьян Бедный посвятил ему четверостишие:

ВОТ ЭТО ДЕЛО!

(К постановке в МХАТ 2-м пьесы Сухово-Кобылина «Дело»)

Вчера на «Дело» я попал в МХАТ Второй,
Где, зачарованный чудеснейшей игрой,
Поддакивал тому, что в публике гудело:
— «Вот это — дело!»

И вот маленькая записочка на клочке бумаги — так пишут поспешно, не в силах удержаться, тотчас после конца спектакля:

«Дорогой Михаил Александрович, вы чудесны в роли Муромского. Поздравляю вас с новой победой. И спектакль в целом — превосходный спектакль.

7-II 1927.

Привет. *В. Мейерхольд»*

Сезоном 1927/28 года заканчивается московский период творческой жизни Чехова.

Большой успех книги «Путь актера», вышедшей в начале 1928 года; первые репетиции «Дон-Кихота» в феврале — марте этого же года — все создавало впечатление активной творческой деятельности Михаила Александровича. Товарищи по театру, провожая его в летний отпуск, не знали, что в последний раз обмениваются с ним рукопожатием. Не знал и он... Так началась трагическая разлука актера с родной страной и зрителей — с любимым актером.

БЕЗ РОДИНЫ

Чехов оставил родину летом 1928 года.

Необоснованно звучат теперь слова некоторых о том, что его близкие, родные и друзья должны были отговорить его от этого шага, удержать, не пустить. Никто из близких не мог знать, что он решил уехать навсегда, потому что и сам он тогда вовсе не решил это сделать. А так как Чехов почти ежегодно уезжал на лето за

границу, то и на этот раз не было причин его отговаривать и удерживать. Даже осенью, когда пришло странное письмо, расстроившее всех, кто его любил (письмо о том, что он на год остается в Германии), даже и тогда Михаил Александрович не решил ничего окончательно.

Это очень точно выражено в мудрой и объективной статье А. В. Луначарского «О театральной тревоге. Путь М. А. Чехова», напечатанной в газете «Вечерняя Москва» 15 сентября 1928 года: «Со всех сторон нервно спрашивают о том, правда ли, что Чехов подписал долголетний контракт с Рейнгардтом, что он, может быть, вовсе не вернется на родину? и т. д. Прежде всего, я должен ответить, что *все это сомнительно.* Мы еще не имеем абсолютно точных данных о том, какие обязательства принял на себя Чехов за границей и какие планы он себе ставит. Более вероятно, что он сам не уяснил себе еще этого».

Трудно было в те дни сказать более правильно. Очень верно определяет Луначарский мысли, стремления и основные недочеты творческих позиций Чехова: «Нам немножко смешно, когда говорят обо всем “высоком и прекрасном”, но Чехов всегда живет в атмосфере высокого и прекрасного, по крайней мере, в сфере своего творчества. Ему мерещатся большие обаятельные образы, спектакли какой-то великой значительности. Вероятно, для него не совсем ясно, что собственно будет проповедовать этот преображенный и необыкновенно серьезный и, можно сказать, даже торжественный театр. Но только он знает, что эти возвышенные и внутренне умильные формы театрального творчества должны могуче волновать публику и высоко поднимать ее над повседневностью... Чехову хочется “звуков сладких и молитв”. Ему присуще сознание того, что восторженный театр с полетами в царство великодушия, философской мысли и красоты имеет и свое какое-то социальное значение. Что же хотите, *нет у этого человека того понимания реальной окружающей действительности, которая необходима для реалистического, публицистического театра.* Но разве от этого Чехов, как артист, становится менее ценным? Разве перед нами не возникают сейчас его потрясающие образы, созданные его актерским гением, социальное значение которых вне всякого сомнения?»

Взволнованный этой статьей, Чехов прислал Луначарскому огромное письмо, в котором подробно излагал свои актерские и режиссерские мечты и просил предоставить ему возможность организовать в Москве театр классического репертуара. Свое горячее желание он мотивировал тем, что классические пьесы вызывают мысли и чувства, очень нужные нашему обществу:

«Торжественность, сила, героизм и сознательное стремление к высокой цели (т. е. все элементы революции) встречаются на каждом шагу в классической литературе. В наши дни и в нашем обществе классические вещи *не могут* прозвучать иначе, чем революционно, иначе, чем на прославление, возвышение и укрепление человека». Но для решения таких огромных задач, как Чехов убедился на своем опыте, играя Гамлета, и режиссеру и актеру нужна длительная и сложная работа над собой. Прежде всего надо отыскать пути к большим чувствам, необходимым для трагедии. Для всех этих исканий, считает он, нет лучшего материала, чем классические пьесы.

Чехов не был противником современного репертуара. Его не удовлетворяло качество пьес, с которыми ему приходилось знакомиться. Его требовательность особенно обострилась после того, как постановку «Фрола Севостьянова» Ю. Родина и П. Зайцева постигла неудача, хотя Михаил Александрович горячо и искренне старался выручить эту слабую пьесу.

«... Часто пресса упрекала меня, — писал он Луначарскому, — в моих тенденциях “отрыва от действительности”. Если я действительность, строгую закономерную действительность стараюсь пронизать ей же свойственной романтикой, горячими чувствами, пламенными порывами жизни, то этим я не только не отрываюсь от нее сам, но и привлекаю, призываю многих и многих к живой действительности.»

В этом же письме у Чехова вырвалось признание: «Я не найду в себе больше сил работать бесплодно в театре и быть вдобавок на подозрении, как человек, всеми правдами и неправдами проводящий на сцену “мистику”. Я художник — это мое общественное лицо. Мои художественные замыслы известны. Как личность — я имею любовь к религиозным вопросам. Но это дело мое личное. В смысле “мистических настроений”, идущих от меня со сцены (как утверждают газетные критики), я должен сказать, что моя забота о том, чтобы не быть назойливо “мистичным”, — больше и умнее, чем забота газетных критиков. Но если в моем творчестве есть краски, которые не нравятся многим около театра стоящим людям, то тут я ничего поделать не могу. Из песни слова не выкинешь. Я не проповедник метерлинковской или андреевской мистики, но как художник я никогда не откажусь от того, что если на сцене является “дух отца Гамлета”, то его надо сделать, чтобы было впечатление “духа”, а не переодетого актера. Это не “мистика”, а художественный вкус».

Заканчивая длинное письмо «о самом дорогом, волнительном и близком», Чехов пишет, что ответ Анатолия Васильевича решит его судьбу.

Такая постановка вопроса в письме из-за рубежа неверна с многих точек зрения. Могло создаться впечатление, что Чехов ставит какие-то условия, предъявляет требования, хотя письмо написано скромно и в самом уважительном тоне.

Видимо, были веские причины, почему вопрос Чехова в тот период не был решен положительно. Но разве могло это быть поводом для невозвращения на родину?

В театральных кругах в те дни было известно только о сложном внутреннем кризисе художника, о чем свидетельствует его письмо труппе МХАТ 2-го, написанное в тот же период:

«. Оставаться в театре в качестве актера, просто играющего ряд ролей, — для меня невозможно, потому что я уже изжил стадию увлечения отдельными ролями. Меня может увлекать и побуждать к творчеству только *идея нового театра в целом, идея нового театрального искусства*».

Отход от ролей, охлаждение к актерской работе — это уже трагично для такого артиста, как Чехов. Но почему не искать путей к обновлению сценического искусства с прежними товарищами по театру?

Ответ Чехова подчеркивает неверность сделанных им выводов:

«. В самое последнее время воля большинства коллектива МХАТ 2-го нашла, наконец, свое конкретное оформление, и я увидел, что *эта воля не соответствует тому идеалу и тем художественным целям, которые я, как руководитель, имел в виду для театра.* Я встал перед трудной проблемой: я должен был или насиловать волю коллектива, прививая ему принципы нового искусства (как я его понимаю), или устраниться и предоставить большинству коллектива легко и свободно осуществить его собственный замысел. Я избрал последнее, как наиболее соответствующее моему миропониманию».

Конечно, для разрешения этих сложностей надо было не переписываться, а приехать и выяснить все вопросы, добиваться осуществления своих театральных стремлений самому в Москве, где Михаил Александрович пользовался огромным авторитетом. Он не сделал этого. Так была совершена им трагическая ошибка, которую потом он не исправил.

Первое, что она вызвала, это материальные затруднения.

Каждый день требовал денег. Чехов вынужден был принять предложение играть на немецком языке в постановках Рейнгардта в Вене, а затем в Берлине.

Второе — это творческие муки.

Они начались в Вене на самых первых репетициях роли Скида в пьесе Г. Уоттерса и А. Гопкинса «Артисты» с маленьким,

«четырехугольным помощником Рейнгардта, уже немолодым д-ром С.». Он с голоса обучал Чехова «правильной» разговорной немецкой речи, а для сравнения иногда выкрикивал какие-то строчки из трагедий Шекспира так громогласно и натужно, что лицо его становилось багровым. Чехов написал об этом значительно позднее, в Нью-Йорке в 1944 - 1945 годах. «Д-р С. мучил меня часа четыре, наконец довел и себя и меня до мигрени и ушел домой».

Еще мучительнее были регулярные уроки акробатики: «Прыгая через собственную ногу (которую я же держал в руке), я мучился от стыда и от боли в мускулах».

Приехали, наконец, все остальные участники спектакля, а также группа цирковых и эстрадных артистов. Рейнгардта еще не было. Работу продолжал вести д-р С.

Рейнгардт прибыл за несколько дней до премьеры. Начались его излюбленные репетиции по ночам. Это был специальный прием: довести к рассвету артистов до нервного возбуждения, и тогда, как ему казалось, все выходило изумительно.

Генеральная репетиция была бестолковая. Нервничали все. Рейнгардт «волновался и раздражался не менее других, но искусно прятал свое возбужденное состояние под маской холода и покоя».

Все акробатические трюки Чехова были сразу отменены Рейнгардтом, потому что при первой же попытке вспрыгнуть на стол без разбега Михаил Александрович так страшно упал на пол, что напугал и Рейнгардта и всех партнеров: виной были впервые надетые клоунские башмаки длиной более полутора фута.

Дальнейшая часть статьи Чехова — редкий, если не единственный пример, когда актер так подробно, живо и конкретно анализирует самочувствие перед премьерой и во всех деталях описывает то, что случилось с ним на первом представлении:

«Репетиция кончилась на рассвете. Вечером премьера. “Не напиться ли”, — подумал было я, но и на это не было достаточно воли. С тупым равнодушием вышел я на сцену. Циркачи и акробаты имели шумный успех. Прошли первый и второй акты. В третьем центральная сцена клоуна Скида — он произносит эффектный трагикомический монолог. Я начал... Странно прозвучали для меня самого несколько первых фраз Скида. “Совсем не гортанно, не по-немецки. сердечно. должно быть, это и есть русский голос. — пронеслось в моем сознании. — И как просто он говорит, совсем не так, как на репетиции. Это должно быть оттого, что я не играю. Надо бы сделать усилие. нет, подожду еще минуточку, сил нет. монолог такой длинный”.

Скид говорил, и мне стало казаться, что я в первый раз по-настоящему понимаю смысл его слов, его неудачную любовь к Бонни, его драму. Усталость и покой сделали меня зрителем моей собственной игры. “Как верно, что голос его такой теплый и задушевный. Неужели от этого создалась такая волнующая, напряженная атмосфера?.. Зрители насторожились, слушают внимательно. и актеры слушают. и Бонни. На репетициях она занималась только собой. Как же я не видел, какая она славная. конечно, Скид любит ее!”

Я следил за Скидом со вниманием. Бонни запела у рояля грустную песенку. Я взглянул на сидевшего на полу Скида, и мне показалось, что я “увидел” его чувства, его волнение и боль. И манера его показалась мне странной: то он внезапно менял темпы, то прерывал свои фразы паузами, неожиданными, но такими уместными, то делал нелогические ударения, то причудливые жесты.

“Клоун-профессионал”, — подумал я.

В первый раз увидел я в партнерах настоящий живой интерес к словам и к душевной драме Скида. С удивлением я заметил, что начинаю угадывать, что произойдет через мгновение в его душе. Тоска его росла. Мне стало жалко его, и в эту минуту из глаз клоуна брызнули слезы. Я испугался!

“Это сентиментально, не надо слез, останови их!”

Скид сдержал слезы, но вместо них из глаз его вырвалась сила. В ней была боль, такая трагичная, такая близкая и знакомая человеческому сердцу. Скид встал, странной походкой прошелся по сцене и вдруг стал танцевать, по-клоунски, одними ногами, все быстрее, быстрее. Слова монолога жаркие, четкие, острые разлетались по залу, уносились в партер, к ложам, на галерею. “Что это? Откуда? Я не репетировал так!” Партнеры встали с мест и отступили к стенам павильона. “И они не делали этого раньше!”

Теперь я мог руководить игрой Скида. Сознание мое раздвоилось — я был в зрительном зале и около себя самого и в каждом из моих партнеров. Я узнал, чего хотят, что чувствуют, чего ждут они все.

“Слезы, — подсказал я танцующему Скиду. — Теперь можно”.

Усталость исчезла. легкость, радость, счастье! Монолог подходит к концу. как жалко, так много еще можно высказать, такие сложные, неожиданные чувства поднимаются в душе, так гибко, послушно становилось клоунское тело. И вдруг все существо мое и Скида наполнилось страшной, почти непереносимой силой! И не было преград для нее — она проникала всюду и могла все! Мне стало жутко. Сделав усилие

воли, я снова вошел в себя и по инерции договорил две-три оставшиеся фразы монолога.

Действие кончилось. Опустили занавес. Публика, Рейнгардт и даже д-р С. щедро вознаградили меня за мучения последних дней. Я был благодарен и растроган.

Теперь я, что называется, “нашел роль”, мука прошла и я все с большим удовольствием стал играть своего клоуна.

... Только что описанное переживание оказало мне большую услугу. В то время меня занимал вопрос о вдохновении и о пути к нему. Я был близок к его решению и прежде, но теперь правильность его стала для меня непосредственным переживанием. (В несколько более слабой степени оно и раньше было знакомо мне.)

В человеке одаренном постоянно происходит борьба между его высшим и низшим “я”. Каждое из них ищет господства над другим. В обыденной жизни победителем оказывается низшее, со всем его честолюбием, страстями и эгоистическими волнениями. Но в творческом процессе побеждает (должно побеждать) другое “я”... Высшее становится вдохновителем, низшее — проводником, исполнителем. Ввиду того, что во время премьеры “Артистов” утомление, равнодушие, безнадежность и примиренность с неизбежной неудачей выключили непроизвольно мою личность с ее тщеславием, страхом, нервностью и часть высшего “я” освободилась, — создались условия для вдохновения.

У больших художников раздвоение сознания происходило само собой, современные же актеры могут научиться этому».

Интересно, что Чехов имел своеобразный отзыв об исполнении им роли Скида задолго до выступления в Вене. В сентябре 1928 года появилась пространная рецензия А. Петрова на постановку Рейнгардта «Артисты» в берлинском «Дойчес театер». Многословно изложив неумеренные похвалы в адрес режиссера и немецких исполнителей главных ролей, рецензент заканчивает статью нападками на бывшего актера Камерного театра В. Соколова, который в Берлине до Чехова играл роль клоуна Скида: «Увы! На сцене Рейнгардта появление Соколова резко выделяется произношением немецкого языка и всей его сценической внешностью, совершенно чуждой и окружающему его ансамблю из перечисленных тонких мастеров — Карин Эванс, Мозера и Г ербигера — и всей постановке, к которой он совершенно не подходит.

Это уже второй актер (первый — Хмара). с большим именем, никак не проходящий в Германии. И как-то страшно подумать, что намеревающегося выступить на немецкой сцене М. А. Чехова может постигнуть та же участь.

Достаточно вспомнить, как играл у нас в русском ансамбле на немецком языке роль Протасова в “Живом трупе” такой огромной величины актер, как Александр Моисси».

Хотя это мрачное пророчество не сбылось, хотя Чехов имел в роли Скида успех, а для себя сделал даже важное творческое открытие, однако актеру русской сцены, ученику Станиславского, здесь все было чуждо, начиная от мучительных репетиций с педантичными помощниками Рейнгардта и кончая участием в самих спектаклях, перенасыщенных эстрадными и цирковыми номерами.

Как внутренний протест против таких тяжелых выступлений по безжалостному контракту часто у Чехова возникало желание найти отдушину в самостоятельной работе, хотя бы с небольшой группой партнеров, или в студийных занятиях с учениками. Но на этом пути встретились бесчисленные трудности.

Начинается полоса жизни, полная мучительной хаотичности — глубочайшее несчастье, трагедия для артиста, лишенного того, что питало его творчество, рождало вдохновение, когда он работал на родине. В этот период Чехов снимается в сентиментальном фильме «Тройка», где, судя по фотографиям, с большой силой проявилась драматическая сторона его таланта; затем — съемки во «фрачной» роли в фильме «Полиш — глупец из-за любви», затем — приглашение поставить с группой артистов «Габима» «Двенадцатую ночь» Шекспира и, наконец, побег из трудностей берлинского жития в Париж в надежде, что там будет легче осуществить свои мечты о классических ролях и, возможно, удастся сплотить вокруг себя более или менее постоянную группу партнеров.

МЕЧТА О ДОН-КИХОТЕ

Чехов мечтал сыграть несколько крупных классических ролей: Иоанна Грозного, короля Лира, Фому Опискина, ДонКихота, Иванушку в пантомиме на основе русских народных сказок. Один из этих образов привлекал его особенно сильно. Это — Дон-Кихот.

Очень часто о новой сыгранной Чеховым роли критики и зрители говорили, что он блестяще соединил в ней все лучшие элементы своего дарования, что это — кульминация его творчества. И не было спада: кульминации следовали одна за другой. Каждая следующая превосходила предыдущую. Но подлинной и высочайшей кульминацией, несомненно, был бы Дон-Кихот. Можно с уверенностью утверждать, что трудно найти образ, который был бы более близок Чехову, который более

вдохновлял и волновал его. Михаил Александрович говорил, что этот образ нежно любим им с детских лет, что он чувствует и видит Кихота наяву и иногда во сне и жажда сыграть его очень велика.

Еще в Москве, в 1927 году, созрело желание Чехова осуществить свои давние мечты об этом образе. В эти дни он с увлечением написал своеобразную статью о Дон-Кихоте, написал, вероятно, для себя, потому что мне точно известно — эта статья не опубликовывалась и даже не была прочитана в узком кругу исполнителей. Вот она:

«Дон-Кихот!

Еще в первые годы моей театральной работы мне являлся Дон-Кихот и скромно заявлял о себе словами:

— Меня надо сыграть...

Я, волнуясь, отвечал ему:

— Некому!..

Я даже не спрашивал: “Почему ты явился *ко мне*?” — я знал: он ошибся.

И, отогнав от себя Дон-Кихота, я спокойно. объективно и холодно думал об образе Дон-Кихота. Думал. *вообще!* Я понимал, сознавал, как он глубок и неповторим, многогранен и мне недоступен. Я был спокоен: он и я — мы не встретимся.

Так прошло много лет.

Но, увы, Дон-Кихот продолжал ошибаться и снова, и снова являлся ко мне, но уже со словами:

— *Тебе* надо сыграть.

Я пугался:

— Кого?

Он исчезал, не давая прямого ответа. И визиты его повторялись. Повторялись намеки.

Я стал его ждать, наконец, с тем, чтоб, когда он появится снова, объяснить ему, что я *не могу* воплотить в себе всех тех таинственных, полных страдания глубин его духа. Чтоб объяснить, что нет у меня ни тех средств, ни тех сил ни внешних, ни внутренних, какие нужны для его воплощения. О, я готовился в бой с ним вступить и доказать ему точно и тонко, в деталях, нюансах, оттенках, вскрыв всю глубину существа его: *кто — он и кто — я!*

Он явился, и я стал доказывать. Долго мы бились. Я был вдохновлен этим боем. Я с ловкостью, свойственной людям в желанной борьбе, проникал в него глубже и глубже. я ему рисовал его самого. я ему говорил:

— Вот ты каков!.. Вот что нужно иметь человеку, вот что нужно ему пережить, чтоб тебя воплотить!

Я его пронизал своей мыслью, и чувством, и волей! Я кончил. Я свободен. Он больше ко мне не придет.

Он стоял предо мною. как победитель! Довольный и сильный! Весь пронизанный стрелами мыслей и чувств моих, волей моей укрепленный!

Он говорил:

— Посмотри на меня.

Я взглянул. Он указал на себя и властно сказал:

— Теперь это — *ты.* Теперь это — мы!

Я растерялся, смутился, искал, что ответить. Но он продолжал беспощадно, с упорством, рыцарю свойственным:

— Слушай *ритмы* мои!

И он явил себя в ритмах, фигуры которых рождались друг в друге, сливаясь в одном всеобъемлющем ритме.

— Слушай меня, как *мелодию!*

Я слушал мелодию.

— Я — как *звук.*

— Я — как *пластика.*

Так закончился бой с Дон-Кихотом. Он, всегда пораженья терпевший, он победил. Я же принял судьбу его, я поражен. И в своей неудачной борьбе, в поражении я стал Дон-Кихотом.

Но являлся ко мне некто еще. это был Дон-Кихот Ф. И. Шаляпина.

Он вопрошал меня грозно:

— Ты, ты осмелишься?

Я перед ним оправдался. Глубоко преклонившись, я сказал:

— Дон-Кихот многогранен, как бриллиант. Он, как радуга. Позволь мне коснуться других его граней, не тех, что в тебе сочетались волшебно! Позволь!

Он сказал:

— Позволяю!

Мы расстались друзьями. Впрочем нет, не “друзьями”. мы расстались: он — как учитель вдохновения, а я — как ученик его».

Текст пьесы рождался в длительной работе — сначала совместно с Н. А. Павлович, позднее с В. А. Громовым. Пьеса многократно подвергалась коррективам Михаила Александровича и, наконец, в феврале 1928 года была направлена в Репертком с сопроводительной запиской. Вот основная часть ее:

«В образе Дон-Кихота (гидальго из Ламанчи) выводится идеалист с прекрасным сердцем, но лишенный здравого смысла и не имеющий точки опоры в конкретной действительности. Все его попытки *действовать* во имя *добра* терпят неудачу, ибо все они построены на отвлеченном мышлении, на отвлеченных идеях и чувствах. Рядом с ним его оруженосец Санчо (крестьянин из

Ламанчи). Он выступает как полная противоположность Кихоту. Он носитель здравого смысла, в нем живет *инстинктивное* стремление к переустройству существующего порядка, установленного Герцогом. Он получает “губернаторство”, входит в соприкосновение с герцогским способом управления страной, с “законами” Герцога, и в нем происходит перелом: он сознательно становится врагом Герцога, он заражает народ негодованием против Герцога и, возвратившись домой в Ламанчу, он на празднике в разговоре с народом произносит фразы, свидетельствующие о его новом, сознательном и волевом отношении к будущему...

Директор МХАТ 2 *М. А. Чехов*».

Официальный документ, при естественной для него краткости, не мог, конечно, познакомить со всеми возвышенными и тонкими мечтами, которыми был полон Чехов, приступая в феврале 1928 года к репетициям. Его замысел можно почувствовать, если взглянуть на первый набросок грима, сделанный самим артистом.

К 1928 году огромная, стихийная сила таланта Чехова была уже хорошо известна всем, кто хоть однажды видел его на сцене. Еще более известна была его способность органически сливать воедино трагическое и комическое.

Многие думали: вероятно, перед нами предстанет величайшая трогательность и невиданное чудачество, вершины трагического и комического, и все это, как в большинстве сценических созданий Чехова, вероятно, откроет зрителям неизмеримые высоты человеческого духа. Но каждому, кто с нетерпением ждал Чехова в роли Кихота, было также ясно, что гениальность его в том-то и заключается, что его Кихот будет больше, значительнее и неожиданнее, чем можно предвидеть.

Михаил Александрович впервые сам писал для себя пьесу, сам создавал текст своей будущей роли. К сожалению, теперь трудно проследить, как тщательно он отделывал не только каждую сцену, но каждую реплику любой роли. В том варианте, который был подготовлен к началу репетиций и который Михаил Александрович не считал завершенным, пьеса состояла из восьми картин:

Отъезд Кихота из дома.

Сцены в трактире: ужин, «посвящение в рыцари», драка.

Битва с мельницами.

Освобождение каторжан.

Издевательства над Кихотом во дворце Герцога.

«Губернаторство» Санчо.

Кихот на улице в железной клетке.

Возвращение в Ламанчу и смерть Кихота.

Перечисление картин показывает, что были использованы только немногие основные эпизоды романа Сервантеса. Это, скорее, пьеса «по мотивам». Тем более что все диалоги не взяты прямо из произведения Сервантеса. Они сочинены, но в них выдержан дух романа и максимально подчеркнута основная тема каждой картины, каждого эпизода. В то же время Михаил Александрович старался сделать текст как можно компактнее. Поэтому пьеса получилась сравнительно короткой: пятьдесят три странички тетрадного размера.

Краткость текста давала возможность предельно насыщать мыслью, чувством и волей каждую фразу, каждое слово и широко использовать пантомимические моменты.

Так намеревался Чехов заставить зрителей смеяться и плакать над смешным и трагичным, жалким и великим Рыцарем печального образа, восхищаться его благородным безумием и фанатической преданностью своему долгу — бороться со злом, служить людям, оказывать помощь и защиту всем, кто в этом нуждается.

Но ни на первых репетициях в Москве, ни на репетициях в Париже в сезон 1930/31 года даже непосредственным участникам постановки не удалось «услышать» Кихота — Чехова. Давняя мечта актера еще скрывала себя, хотя парижский период репетиций и работы над постановкой был доведен Чеховым до создания макета декораций, а с актерами — до конкретной разметки отдельных картин. Зарубежный состав участников был слабый: случайно собранная молодежь, группа любителей, при всей своей одаренности не могла идти в сравнение с исполнителями, проведшими несколько репетиций в Москве весной 1928 года: А. М. Азарин должен был играть Санчо, В. В. Готовцев — трактирщика, В. А. Подгорный — Герцога, Л. И. Дейкун — Бригитту, экономку Кихота. Даже на небольшую роль девки в трактире была назначена одна из ведущих актрис театра — Е. И. Корнакова, а на роль женщины в суде Санчо — артистка А. Д. Давыдова.

Осенью 1931 года высокая, вероятно, самая высокая мечта великого актера была похоронена навсегда. Никогда больше Михаил Александрович не возвращался к этой пьесе и даже в самых увлеченных творческих разговорах не касался Дон-Кихота. Это одно из очень печальных последствий пребывания Чехова за рубежом.

Так никто никогда и не услышал Кихота — Чехова. Извержения вулкана не произошло. Трудно даже представить, какую бурю должна была произвести во внутреннем мире актера

эта не нашедшая выхода и подавленная огненная творческая энергия мечты.

Как же «показать» читателю хоть часть этого неосуществленного замысла?

Постановка в МХАТ 2-м была поручена В. Н. Татаринову и мне. У меня сохранились три режиссерских экземпляра: два московских и один парижский. В них много записей: предложения и указания Чехова, касающиеся будущего спектакля. Это единственный материал, который дает возможность рассказать об основных постановочных планах Михаила Александровича и увидеть хотя бы некоторые черты его Кихота, увидеть, как в начале работы задумывал Чехов свою роль. Ограничимся одним примером: это мечты Чехова о первой картине — «Отъезд».

Кихот весь в своей идее. Он горит ею. От восторга он почти плачет. Он говорит тихо, пересохшими губами, и Санчо тоже невольно говорит тихо, очень торопливо: он ведь тоже одержим своей мечтой. Это их и роднит. Это и ставит их постоянно в контрастно конфликтное положение по отношению к тому, чем живут окружающие, к тому, что происходит за окном, в бедной Ламанче. А там голод, болезни, смерти.

Две темы борются в музыке, но особенно предполагалось это подчеркивать всякий раз, когда Кихот увлеченно говорит о своих безумных мечтах. Тогда издали доносятся печальные, редкие удары колокола.

С первого момента спектакля все должно было протекать на самом высоком напряжении, почти стихийно. На протяжении всего спектакля никаких «серединок», а камертон этому первая картина, где происходит уже предельно острое столкновение двух «правд»: трагического горя народа и фанатической веры Кихота в свою миссию, которую он стремится выполнить во что бы то ни стало немедленно, неотложно, так как мир погибает от злых волшебников, а он — единственный

и последний рыцарь, способный истребить все зло.

Увлеченность Кихота неземными мечтами делает его глухим и бессердечным по отношению к земле, к страданию тех, кто рядом с ним, тех, кто в простоте своей глубоко человечен и сердечен.

Сначала Михаил Александрович мечтал выразить это тем, *что* Кихот, не реагируя на слезы окружающих, стоит как изваяние, запрокинув голову, вытянувшись вверх всей своей невероятно худой фигурой. Однако потом Чехова увлекло, как и следовало ожидать от его трагикомического таланта, сочетание фанатизма Кихота с комедийной поспешностью сборов в дорогу.

Декорация должна была представлять собой захламленную

комнату под крышей. Почти чердак, где видны балки. На них-то и взбирается Кихот. Оттуда он сбрасывает то одну, то другую часть своего вооружения. Старенький шлем, упав сверху, разламывается на части, и Кихот потом на протяжении всей картины долго и суетливо возится с ним, связывая какими-то кусками проволоки и веревочками, с трудом закрепляет его на голове. Это должно было выразить, что Кихот много и поспешно «работает» перед бегством из дому.

А посреди этой странной комнаты стоит жаровня. На ярко горящих углях в небольшом котелке кипит, источая густые клубы испарений, фиерабрасовский бальзам, который якобы может даже оживить человека, разрубленного в бою пополам.

За окном закат, надвигается ночь. Это подхлестывает Кихота. Его темп — вихрь. Но это не мешает ому прочитать вслух для Санчо отрывок из какого-то романа о том, как некий рыцарь, Фрикийский Джиранджильо, одним ударом меча перерубил пополам пять великанов, нижние части которых пустились в бегство, а верхние, упав на землю, просили рыцаря о пощаде...

Читая, Кихот так усиленно размахивает мечом, что разбивает лампу. Сцена погружается в темноту. На фоне гаснущего заката мы видим силуэты Кихота и Санчо, которые через окно поспешно выбираются из дома. Также силуэтами мы после короткого затемнения видим Кихота на Росинанте и Санчо на осле. Тихо, но патетично звучит музыка — тема Кихота.

Даже по замыслу одной этой картины можно предположить, что Чехов, конечно, воплотил бы потрясающую иронию романа, сумел бы одновременно и возвеличить и осмеять Дон-Кихота на сцене, как это сделал Сервантес в своей книге. Но это не осуществилось.

Не менее грустно обстояло дело с постановкой русской сказки-пантомимы, показанной Чеховым в Париже. Публика не поняла и не приняла этого спектакля и Михаила Александровича в роли Иванушки, потому что артист выступал в совершенно чуждой среде, перед теми, для кого безразличны были его художественные мечты. Это — тяжкое последствие отрыва от своего народа, от русских зрителей, которые во всей глубине понимали и высоко ценили его талант.

В письме М. А. Чехова к В. Э. Мейерхольду в сезон 1931/32 года встречается такое признание: «Я затеял в Париже театр и так переновшествовал, что перепугал зрителей всякого рода. Зрители обиделись, ничего не поняв (а понять было, пожалуй, и трудновато — уж очень я навалился сразу), “покрыли” меня с головой, быстро съели и стали еще крепче в своих убеждениях. Меня они, правда, не переубедили (доводов-то у них и не было

никаких), но возможности выплатить долги они меня лишили. Вот я теперь и выплачиваю».

Из письма ясно, что неудача со сказкой вызвала не только творческие огорчения, но и серьезные материальные затруднения.

Чехов принял предложение латышских театральных деятелей сыграть свои роли в Риге и нашел творческую разрядку в блестящем исполнении их на сцене Государственного латвийского драматического театра.

Выступил Михаил Александрович и в Русском драматическом театре в Риге. Там он сыграл роль Фомы Опискина («Село Степанчиково» — инсценировка одноименного романа Ф. М. Достоевского).

К сожалению, это выступление нельзя назвать удачей. В первые годы своей работы в МХТ Чехов мечтал об этой роли, готовился к ней и однажды чуть не сыграл ее. Основной исполнитель, И. М. Москвин, заболел, и спектакль оказался под угрозой срыва, Михаил Александрович был срочно вызван в театр, загримирован, одет — и в волнении ждал за кулисами начала внезапного дебюта. Но в последний момент Москвин, победив свое плохое самочувствие, приехал в театр и провел спектакль.

Так ушла эта роль от Чехова на много лет. Быть может, это оставило своеобразную травму в душе артиста и неблагоприятно отразилось на творческой его работе в рижской постановке. Отразилась, конечно, и некоторая поспешность репетиций и пестрота труппы.

Но главное и здесь заключалось в том, что артист был оторван от родной почвы, от той художественной атмосферы, которая окружала его на родине. Ни спектакль, ни Опискин — Чехов не были плохими, но в разряд значительных сценических созданий артиста образ этот зачислить нельзя. И, конечно, роль Опискина нельзя поставить рядом с незабываемым исполнением роли Иоанна Грозного.

ДОЛГОЖДАННАЯ РОЛЬ

Сыграть Грозного в Москве Чехову не удалось, хотя он очень мечтал об этом, когда пьеса А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» ставилась в сезоне 1926/27 года в МХАТ 2-м. Обдумав подробно общее распределение всех работ театра, Чехов решил, что правильнее поручить главную роль А. И. Чебану. Ему Михаил Александрович старался передать все, что увлекало его самого в образе Грозного. Помогал он и И. Н. Берсеневу в создании вкрадчивого, опасного Бориса Годунова, с его крадущейся,

«тигриной» походкой и звериной хваткой. Тесный творческий контакт с Чеховым много дал и постановщикам спектакля В. Н. Татаринову и А. И. Чебану.

Вполне естественно, что все мысли и мечты Михаила Александровича о пьесе и о ролях легли в основу постановки «Смерти Иоанна Грозного» через несколько лет, в сезон 1931/32 года, с труппой Государственного латвийского драматического театра в Риге. Но спектакль, конечно, не был копией московского.

Описывая рижскую постановку, я не стремлюсь противопоставлять ее постановке московской, где зрители аплодировали и режиссерской работе и очень сильному составу исполнителей: Грозный — А. И. Чебан, Годунов — И. Н. Берсенев, Царица — М. А. Дурасова, Гарабурда — В. В. Готовцев и другие. Мне только хотелось бы отметить, что спектакль в Риге был иным, чем в МХАТ 2-м — по костюмам, декорациям, мизансценам и, главное, потому, что роль Грозного прозвучала совершенно иначе.

Чехов играл на русском языке, все остальные актеры — на латышском. Это был не первый опыт совместной работы. До этого так же был поставлен и сыгран «Эрик XIV». Несомненный успех первого эксперимента вдохновил и труппу и Михаила Александровича — были осуществлены еще две постановки — «Смерть Иоанна Грозного» и «Гамлет».

Я был режиссером всех этих трех интересных и своеобразных работ. Об исполнении Чеховым ролей Эрика XIV и Гамлета я рассказал подробно в других главах, где описываются московские постановки. А здесь мне хочется передать возможно подробнее то, что не видели советские зрители и что осталось только в памяти тех, кто в Риге восторгался необыкновенно волнующей игрой Михаила Александровича в роли Грозного.

Своеобразие трактовки этой роли поражало зрителей с самой первой сцены, с первого появления Грозного — Чехова.

Их сразу потрясало зрелище угасающей, некогда могучей силы, зрелище неотвратимого конца того, кто раньше приводил всех в трепет. Михаил Александрович не играл обреченного, бессильного человека. Напротив, из этого потухающего вулкана вырывались такие языки пламени, что все окружающие трепетали — перед ними снова, в прежней своей силе вырастал Грозный.

Самым волнующим было то, что Чехов не играл Грозного. Он был им. От этого все черты образа приобретали естественность и убедительность. Контрастность его состояний — то стоящий одной ногой в могиле старик, то мощный Грозный — была показана актером правдиво и своеобразно: Чехов не играл ни физиологическую смерть, ни манию величия. Казалось бы, на

этой роли могли «поймать» Михаила Александровича те, кто усиленно распространял миф о патологичности его игры. И именно это творческое создание Чехова является блистательным ответом на такие выдумки. В исполнении Чехова перед зрителями представала поразительная картина угасания былой духовной мощи, распад некогда могучей воли, крушение жестокой власти.

Сила перевоплощения была так велика, что актеру не требовалось ни малейшего внешнего усилия, ни малейшего нажима, чтобы заставить зрителей, затаив дыхание, следить за судьбой Грозного. Это определило стиль, манеру спектакля в Риге. Любая деталь исполнялась актерами без педалирования, без нарочитой грубости. Все было сосредоточено на той сложной внутренней борьбе, в центре которой стоял царь, угасающий, но вызывающий по-прежнему бурю чувств, где страх перемешивался с преклонением и ужас с возмущением.

В спектакле, как и в пьесе, каждая картина, каждый момент были пронизаны незримым присутствием грозного царя. Это впечатление мощно устремлялось в зрительный зал, чуть только начиналась картина «Боярская дума». Как нечто невероятное, почти фантастическое обсуждается полный перелом в сознании и характере Грозного,

«... когда, свершив сыноубийство, царь Терзается раскаяньем, когда От мира он решился отойти И мимо своего второго сына,

Федора, его болезни ради,

Нам указал достойнейшего выбрать».

Бояре не могут ни договориться, ни решить. И Годунов действует наверняка, предлагая не выбирать нового царя. Он объясняет это тем, что

«. глубоко в сердца врастила корни Привычка безусловного покорства И долгий трепет имени его».

А думает Годунов другое: вот самый выгодный момент угодить Грозному и завоевать его полное доверие!

Первая картина с участием Грозного — Чехова «Царская опочивальня» возникала из затемнения. И еще в темноте были слышны всхлипывания, плач, глубокие вздохи. Затем сумрачный свет позволяет различить все на сцене. Иоанн — Чехов, сгорбившись, сидит в кресле. Он одет в черный монашеский наряд. Тут же на столе и на скамье разложены полное царское облачение и царский венец, шапка Мономаха. Грозный — Чехов бледен и глубоко удручен. Его состояние выходят за пределы простого волнения и запоздалых угрызений совести. Глухо звучат слова:

«Отныне мне раскаяние пища!»

Словно жадно глотая эту «пищу», говорил Грозный — Чехов о

том, что ему являлся убитый сын и что он жаждет покоя в монастыре на Белом озере. Но как ни старался царь залить этими словами жгущий его огонь, ничто, казалось, не помогало — не только раскаяние терзало его, а страх от ощутимо приближающейся смерти, страх от всего содеянного. Это — тупик, из которого не выберешься.

Весь первый монолог Грозного звучал у Чехова сильно и искренне. Камертоном роли была искренность отчаяния. Бежать, бежать от всего: от царской власти, от мирской суеты, от самого себя! Бежать — и как можно скорей! Скорей! Скорей!..

Почти могильным холодом веяло от интонации Грозного — Чехова в заключительной фразе монолога:

«Все кончено! Так вот куда приводит Меня величья длинная стезя!»

Едва ли можно даже определить ту степень острейшего томительного нетерпения, с каким Грозный — Чехов ждал решения боярской думы. Ждал, раздавленный отчаянием, страхом, угрызениями совести. Он предельно искренен, но тут же возникало совершенно контрастное состояние: злоба на бояр, которых он всю жизнь считал своими кровными, злейшими врагами.

Смена состояния Грозного подготовлена двумя мастерскими драматургическими ударами автора. Они давали Иоанну — Чехову целое богатство, клад для выхода из той глубочайшей пропасти, в которой он только что находился.

Первый из ударов — гонец из Пскова. Красочное описание осады и взрыва Свинарской башни, отступления польского войска и бегства короля Сигизмунда — чем дальше, тем все больше, жаднее смаковалось Грозным — Чеховым. Вот та «пища», которую он готов ненасытно поглощать. И в тот момент, когда ощущение торжества и могущества захлестнуло его, наносится другой удар. Если после монолога гонца из Пскова Иоанн — Чехов стоял, расправив плечи и как бы держа в руке меч, то послание от Курбского, которое ему читает Григорий Нагой, сбрасывало его с этой вершины торжества и словно всаживало меч в самое сердце.

Было удивительно, как в этой сцене Чехов выполнял ремарку автора: он вырывал из рук Нагого ненавистное письмо, резкими, порывистыми движениями комкал и рвал его, но в этом не было ни неприятной судорожности, ни мелкой нервозности. Казалось, что Грозный — Чехов в этот момент особенно ощущал оскорбление его царского величия. И потому так властно звучали в следующую минуту его желчные слова перед самым выходом бояр:

«Добро пожаловать! Они пришли Меня сменять!

Обрадовались, чай!

Долой отжившего царя! Пора-де Его, как ветошь старую, закинуть!

... Уж я их отучил

Перед венчанным трепетать владыкой!»

В поведении Грозного — Чехова это не выглядело примитивным цеплянием за власть. То был протест всего его существа против надвигающейся неизбежности, отчаянный порыв подавить нарастающий страх перед концом. Решение бояр казалось ему в эту минуту ужасающим знаком его бессилия. Не из-за мелкого тщеславия вглядывается Грозный — Чехов в лица Мстиславского, Шуйского и тупого Вельского. Он трепещет от одной мысли, что кто-то из них сейчас раздавит его. А, главное, неужели они *осмелятся* давить его, толкать в могилу? Дрожа, не в силах скрыть свое состояние, обходил Грозный — Чехов группу бояр.

Для проницательного, быстрого на мертвую хватку Бориса (по образцу великолепного исполнения этой роли И. Н. Берсеневым в московской постановке так его играли и в рижском спектакле) не могло быть более яркого подтверждения, что догадка его верна и удар придется в цель. Свои слова:

«Опричь тебя, над нами господином Никто не будет!..

. На этом головы мы наши Тебе несем — казни нас или милуй!» —

Борис произносит так убедительно, что даже обостренно подозрительному Иоанну кажется: это — «от сердца», это — совершенная правда, подлинная искренность. Удивительно теплел голос Грозного — Чехова, когда он, захлебываясь от счастья и целуя Бориса, благодарил его за «дерзкие» слова.

И в том, как выпрямлялся Борис, еле сдерживая свое торжество, чувствовалось: вот крупнейший его выигрыш и столь же великий проигрыш Грозного. Зоркий царь был здесь у Чехова почти как ребенок. Он слеп от счастья. Ему кажется, что одержана победа над тем, что непобедимо, безысходно надвигалось на него. Грозный — Чехов открыто ликовал. Он словно совсем выздоравливал, думая, что, как прежде, подавляет всех и все, что безгранично властен не только над людьми, но над жизнью и смертью!

К этому ликованию как нельзя более подходил торжественный, радостный возглас:

«Теперь идем в собор Перед всевышним преклонить колена!»

Голос Иоанна, вновь обретший металлическую звонкость, не мог не вызвать перезвона колоколов, которые в его душе, казалось, звучали громче и радостней, чем на звонницах

кремлевских соборов.

Создавалось впечатление, что действие следующей картины начала второго акта, «Покой во дворце Иоанна», происходит тотчас же после звона этих колоколов. Вырвав у смерти отсрочку, Иоанн *торопится* осуществить то, что считал безвозвратно потерянным.

Г розный — Чехов появлялся в этой картине, взбудораженный несговорчивостью английского посла. Сейчас ничто не должно препятствовать немедленному, именно немедленному выполнению его желаний! Беспокойно двигаясь, он раздает одно за другим различные приказания. Главное из них — Годунов должен зазвать к себе английского посла и сосватать для Грозного племянницу английской королевы Елизаветы, Хастинскую княжну.

Под горячую руку попадает Борис, стараясь, по совету Захарьина, «идти прямым путем». Годунов пробует отговорить Грозного от восьмого брака и получает сокрушительный отпор. Иоанн — Чехов вскипал царственным гневом: он никому не позволит гнуть его, «как ветер трость». Вдруг перестав метаться, Грозный как вкопанный останавливался перед Годуновым и, словно не одному Борису, а всему боярству, говорил в упор:

«Не на день я, не на год устрояю Престол Руси, но в долготу веков;

И что вдали провижу я, того Не видеть вам куриным вашим оком!»

Легко соблазниться, произнося такие слова, и сыграть маньяка, обезумевшего самодура, выжившего из ума старика. И вместо этого здесь звучала неожиданная и в то же время простая интонация, открывающая еще одну грань сложного характера Грозного — Чехова. Застыв в динамичной позе перед Борисом, Иоанн — Чехов тихо, необыкновенно тихо, с глубокой внутренней болью говорил эти слова, как может сказать их только человек, долгую жизнь терпевший тупое непонимание окружающих, непонимание того, что было для него самым заветным, самым вдохновляющим. Это чувствовалось не только в словах Грозною — Чехова, но и в том, как поспешно он уходил, почти убегал, чтобы не открыться еще больше.

Борис не услышал самого главного в словах, вернее, в интонации Грозного — Чехова и со злобой восклицает:

«Он прав!

Я только раб его!..»

Но талант придворного интригана помогает ему вернуть доверие царя. Грозный, у которого не ладятся дела ни с Англией, ни с Польшей, советуется только с Годуновым, полагается только

на него.

В картину «Покои царицы Марии Федоровны» Иоанн — Чехов входил, опираясь на руку Бориса. Он слушал доклад Годунова о безуспешных переговорах с английским послом и с послом от Батура — Гарабурдой почти ученически внимательно, часто останавливался и заглядывал Годунову в глаза. И словно желая сбросить с себя нерешительность в делах, Грозный произносил особенно твердо, хотя несколько торопливо и отрывисто, жестокий приговор царице:

«... ты отныне боле

Мне не жена.

... Мой сын в удел получит город Углич.

... Тебя

Постричь велю я — вот и весь развод».

Все немеют от этой жестокости. И только Захарьин решается дать бой царю:

«Чем с Англией искать тебе союза,

Взгляни на Русь! Каков ее удел?

. Ты сокрушил в ней все, что было сильно,

Ты в ней попрал все, что имело разум,

Ты бессловесных сделал из людей. »

В ответ неописуемо страшной была простота и холодная ровность заключительных слов Грозного — Чехова:

«Микита!

Ко гробу ближе ты, чем мыслишь.

(Кцарице.) Ты ж будь готова в монастырь идти!»

Так, подавив с великим трудом — внешне, но не внутри — бурю своих волнений, Грозный — Чехов начинал прием Гарабурды.

Обстановка этой картины была сделана сознательно не по авторской ремарке: не было ни придворных в богатом убранстве, ни труб, ни колоколов. Нарочитая простота оправдывалась словами Грозного:

«Впустить посла! Но почестей ему Не надо никаких! Я баловать Уже Батура боле не намерен!»

С подчеркнутым спокойствием Гарабурда — разодетый богато и пышно — излагает ультимативные требования: во всех обращениях к королю соблюдать его название и титул; отдать Польше Смоленск и Полоцк, Новгород и Псков; вывести полки из Ливонской земли, а вместо сражений полков выйти самому Грозному на личный поединок со Стефаном Баторием.

Сообщая последнее требование короля, Гарабурда эффектным жестом бросал на пол, к ногам Грозного, тяжелую рыцарскую перчатку — вызов на дуэль.

Почти с детским смехом воспринимал все это Иоанн — Чехов. Он начинал гонять перчатку жезлом по всей сцене и, постепенно распаляясь от этой странной и страшной забавы, придумывал казнь послу: зашить его в медвежью шкуру и затравить собаками. На это следовал сокрушительный ответ Гарабурды, который, потеряв терпенье, говорил запальчиво, словно молотил Грозного ужасными новостями: русские полки разбиты на границе, швед взял Нарову и готовится вместе с польским королем идти на Новгород.

Потрясенный до глубины души, яростно желающий удержаться на головокружительной высоте своевластия, Грозный — Чехов не кричал. Его гнев казался особенно мощным оттого, что в напряженной тишине негромко раздавалось:

«... Не могут быть разбиты *Мои* полки! Весть о *моей* победе Должна придти! И ныне же молебны *Победные* служить по всем церквам!»

Особым замедлением и снижением голоса почти до шепота подчеркивались три слова: мои, моей, победные.

Тотчас после этого взвивалась рука Грозного, и жезл, как молния, сверкнув золотом в воздухе, вонзался в пол. Здесь во второй раз Чехов поступал не по ремарке автора: он не падал в изнеможении в престольные кресла, а стремительно уходил, оставляя грозно покачивающийся жезл.

Что это — безумие, маразм, мания величия? Нет! В поступке и в словах Грозного — Чехова был невиданный взрыв воли, непобедимой, несгибаемой никем и ничем! Порыв могучий. и последний! Еще раз Грозный не мог бы так вспыхнуть!

После этой картины зрители переносились во внутренние покои царя. Ночь. На заднем плане сквозь окна и дверь, выходящие на наружную галерею, видно мрачное небо с пламенеющей кометой. Поистине сгустился мрак — и в небе, и во всех событиях, и в самом Грозном.

Лицо Иоанна — Чехова казалось изрезанным глубокими морщинами и впадинами. Чувствовалось, что после мощной вспышки огненного темперамента силы оставляют его. Поединок с судьбой становится неравным. Царь с боярами в волнении смотрит на комету. Трепеща от страха, прильнули к окнам женщины: царица, царевна и Мария Годунова — жена Бориса. Из пугливых перешептываний мы узнаем, что по приказу Грозного привезли гадателей-волхвов и послали за мудрым схимником, проведшим в затворе вот уж тридцать лет.

С трудом оторвавшись от рассматривания кометы, Грозный — Чехов входит с наружной галереи во внутренние покои. Он явно раздавлен свалившимися на него тяготами и мрачными

предзнаменованиями. Да! Он и не мог бы ходить иначе, чем написано у автора: опираясь одной рукой на посох, другой — на плечо Бориса. И первое, что он объявляет, — звезда явилась возвестить ему смерть.

Трепеща от суеверного страха, Грозный — Чехов прощался с женой и сыном, Федором. Словно раздувая это суеверие до предела, являлись волхвы и предсказывали Иоанну смерть «в кириллин день — осьмнадцатого марта».

Сложная картина полна контрастов, но не возникало и мысли о непоследовательности поступков и слов Грозного. Наоборот, именно в этой вихревой смене состояний, все нарастающей и нарастающей к концу картины, Чехов выявлял всю сущность гибнущего властелина.

Даже измученный до изнеможения, Грозный — Чехов бешено сопротивляется и борется — сопротивляется всему и борется против всего, что может оказаться сильней и властней его. Поэтому по простой жестокостью звучал его приказ заточить волхвов в тюрьму. Этим он начинал ожесточенную борьбу против них. Нет! Он умрет не по предсказанию волхвов. Он встретит смерть так, как сам хочет! Он приказывает принести синодик, бесконечно длинный список погубленных и убитых им людей. Он сам себе устраивает суд и раскаяние в грехах! Именно это было удивительной окраской игры Чехова, когда он слушал чтение синодика. При такой трактовке от сцены веяло леденящим ужасом.

И тут на Грозного обрушивались одна за другой страшные вести. Первая воспринималась сразу притихшим Иоанном — Чеховым, как божья кара, — весть, что зимой разразилась гроза и дотла сожгла в Александровской слободе тот самый царский терем, где Иоанн убил своего сына.

Пересохшими губами, шепотом кается Грозный — Чехов перед боярами, униженно кланяется им до земли, — но власть должна остаться в его роду, в руках его наследника, Федора.

Нагнувшись к царевичу, опустившемуся на колени около отца, Грозный — Чехов забывал окружающее. Он весь уходил в то, чтобы вдохнуть свою власть, свой государственный опыт в наследника престола. Так он надеялся обрести бессмертие в сыне. Нет, но только советы вкладывал он в его голову и в сердце — он словно сам хотел войти в него и продолжать царить и властвовать. То совсем близко приникая к лицу Федора, то слегка отстраняясь, чтобы проверить впечатление от своих слов, Грозный говорил, говорил, говорил, надеясь, что получит от сына достойный, царственный ответ. Эту обостренную надежду разрушают безвольные, растерянные слова царевича. Для

Грозного — это крушение всех надежд.

Не помня себя, Грозный — Чехов вскакивал и высоко поднимал обеими руками свой жезл над головой. Еще мгновение, и убийство Федора может произойти так же, как убийство старшего сына!.. Со сдавленным криком бояре бросаются к Федору, застывшему на коленях перед отцом, оттаскивают в последнюю секунду. В последнюю, потому что жезл, со всей силой брошенный Грозным, вонзается в пол там, где только что был Федор.

Обессиленный этой, потрясшей его вспышкой, Грозный — Чехов падал в кресло. Он дышал медленно, глубоко, чувствуя, что последние силы покидают его и он не может остановить их таянье.

Ослабевшему старику наносится второй удар: приходят грамоты — одна из Казани о восстании «луговой черемисы» вместе с ногаями, а другая о том, что хан уже переправляется через Оку. Иоанн — Чехов почти панически поспешно призывал бояр, заставлял их целовать крест на верность Федору, и требовал с раздражением, чтобы немедленно, во что бы то ни стало, был заключен договор со Стефаном Баторием. Он заочно усердно и униженно величает короля и суетливо спешит отдать ему взятые им города. Даже у оробевших бояр это вызывает бурный протест. Они готовы пожертвовать всем, лишь бы не идти на позорный мир, но Грозный неумолим, вернее, пытается быть неумолимым. Его окрик:

«Я царь еще!..

Ниц! В прах передо мною!

Я ваш владыко!..» —

звучал как бессильная попытка настоять на своем.

Грозный — Чехов, с трудом подняв руки к небу, говорил срывающимся тихим голосом:

«... Боже всемогущий!

Ты своего помазанника видишь, —

Достаточно ль унижен он теперь?»

Темп фразы пугающе замедлялся. Ритм ее затухал, словно жизнь уже оставила Иоанна — Чехова. Он стоял, застыв, с поднятыми руками, бессильный, уничтоженный, но по-прежнему Грозный, поражающий даже в такой момент своей упрямой волей.

Это волнующее впечатление уже не оставляло зрителей, так как две последние картины спектакля были полны предельного напряжения: ведь наступил кириллин день. В оцепенении и ужасе ждут все, что он принесет, и Борис — напряженнее всех.

В предпоследней картине Грозный не появляется, но все, от первого до последнего слова, пронизано им, мыслями о нем,

тяжким предчувствием беды. Картина имела свою кульминацию — разговор Годунова и царского врача Якоби. О здоровье Грозного Якоби говорит с большой, искренней тревогой:

«... Сосуды,

Которые проводят кровь от сердца И снова к сердцу, так напряжены,

Что может их малейшее волненье Вдруг разорвать».

В руках Бориса оказывается психическое оружие для задуманного убийства и для достижения того, в чем он не смел сам себе признаться.

И вот занавес открывает последнюю картину, которую зрители с напряженным нетерпением ждали.

Для развлечения Грозного в богатой палате, служащей ему спальней, готовят груды драгоценностей. Царь будет их рассматривать. Хлопочет Вельский. Он сговаривается с шутами и скоморохами, по какому его восклицанию должны они появиться шумной ватагой с песнями, музыкой и танцами.

В последний раз Чехов нарушает ремарку автора: Грозного не вносят в кресле, он входит. И именно то, что он входит сам, производило особенно большое впечатление. Ведь в последний раз мы видели его уже совершенно бессильным. Но вот он ходит, еще ходит! Как и хотел автор, изнуренное лицо Грозного — Чехова выражает торжество, почти детское ликование:

«. Солнце уж заходит,

А я теперь бодрей, чем утром был.

И проживу довольно лет, чтоб царство Устроить вновь!»

Состояние Иоанна в этот момент, пожалуй, можно было сравнить с тоненькой восковой догорающей свечкой. Огонек ее так слаб, что, кажется, достаточно дохнуть на него, и он погаснет. Не менее удивительной была какая-то легкость, прозрачность всей фигуры, каждого жеста, звука голоса, даже когда Грозный — Чехов отдавал жуткий приказ:

«. всех волхвов и звездочетов,

Которые мне ложно предсказали Сегодня смерть, изжарить на костре!»

От мерцания слабого огонька свечи все становилось странно контрастным, почти парадоксальным — и то, что царь выбирает подарки королеве Елизавете Английской и ее племяннице, которую считает своей невестой, и то, что Иоанн садится с Вельским играть в шахматы.

Но вот весь этот странный мираж рассеивается. Возвращается Борис, которого царь посылал к волхвам. Взглянув на молчаливо остановившегося в дверях Годунова, Грозный — Чехов словно пробуждается. Удивительной была эта пауза. Сотни слов не могли

бы рассказать того, что становилось ясным из медленного приближения Бориса к Грозному и такого же медленного вставания царя из-за шахматного стола.

Встретились и не могут оторваться друг от друга глаза Грозного и Годунова. Прежде чем Борис произносил хоть одно слово, Г розный — Чехов делал *летное* и быстрое движение всем телом вперед и затем начинал чрезвычайно медленно отклоняться назад. Этот простейший внешний рисунок своим ритмом передавал, что Иоанн понял все — и неумолимо прямой ответ волхвов и то страшное, что нес в себе Борис:

«Волхвы тебе велели отвечать,

Что их наука достоверна.

Что ошибиться им никак нельзя и что Кириллин день еще не миновал!»

Грозный — Чехов застывал. Он потрясен: вот подлинное лицо Годунова, которому он единственно и доверял в эти последние дни, которому поручил всю заботу о слабом Федоре. Лишившись речи, Г розный — Чехов растерянно и легко двигал кистями рук, будто не в силах выразить весь ужас смерти и ужас от Бориса. Поздно! Безнадежно! Обессиленный опускался Грозный на свое ложе, невесомо и медленно. Казалось, что время замедляется и вот-вот остановится. Еле слышно, как вздох, звучит: «Ты меня убить — убить пришел!»

Все боятся тронуться с места. Даже слова: «Врача! Врача!» — звучат негромко. Только у Вельского вырывается крик: «Эй, люди!»

Но ведь это и был условный знак для скоморохов! Всей гурьбой, звеня бубнами и крича, в дикой пляске, кувыркаясь, шуты врываются в хоромы и оказываются лицом к лицу с приподнявшимся на ложе Иоанном.

В «Проекте постановки на сцене трагедии “Смерть Иоанна Грозного”» у А. К. Толстого сказано: «Не надо развивать эту сцену». И Чехов ограничивался одним жестом: он поднимал левую руку и тыльной стороной закрывал глаза, загораживал лицо.

Нетрудно было понять, кем представились Иоанну в предсмертную минуту эти беснующиеся фигуры в масках. Он на мгновение слегка распрямлялся и тихо опускался на подушки, чтобы никогда больше не встать. Тут это своеобразное впечатление прозрачности Грозного — Чехова становилось особенно сильным. Легкая, пустая скорлупа, опустошенная оболочка. Безмолвное, затихшее ничто.

Но в резком движении Бориса, задергивающего полог царской постели, в его громком, властном объявлении народу о смерти

Грозного, в его немедленной расправе с неугодными боярами и, может быть, больше всего в том, как, беспомощно прижавшись к Борису, рыдает у него на груди Федор, — во всем этом тотчас же начинало действовать наследие Иоанна. Вновь как бы вставал Грозный — Чехов со всей его жестокостью и роковыми ошибками, честолюбивыми порывами и яростной злобой, с его беспредельным своевластием тирана и непреодолимым страхом перед будущим.

Финальная картина производила такое сильное впечатление необычайной изнуренностью Грозного, что даже у меня, режиссера спектакля, невольно возникал вопрос:

— Не устаете ли вы, Михаил Александрович, очень сильно к последней сцене?

— Наоборот, — весело отвечал Чехов, — я перед каждой картиной успеваю чудесно отдохнуть... Никогда не встречал роли, построенной так удобно для актера!

Не менее удивительным было то спокойствие, с которым Чехов делал эту роль. Обычно, как я уже рассказывал, репетиции Михаила Александровича характеризовались различными творческими трудностями. На этот раз бурная, предельно темпераментная внутренняя линия Грозного рождалась как бы без всякого усилия, поразительно легко, словно на моих глазах волшебно быстро вырастало необыкновенное растение. Этот рост роли был спокойным, гармоничным, музыкальным. И именно во внутренней музыкальности, пронизывавшей роль на всех репетициях и на каждом спектакле, была заключена, по-моему, разгадка многих тайн этой работы, занимающей совсем особое место среди других сценических образов Михаила Александровича. Именно поэтому Грозных! Чехова был полностью свободен от натурализма. Именно поэтому так убедительны и легки были переходы между резко контрастными фрагментами роли. Каждый из них превращался в музыкальную тему, сыгранную Чеховым широко, свободно и мощно.

Заканчивая свой «Проект постановки», А. К. Толстой часто прибегает к музыкальным сравнениям и особенно подчеркивает: «Иоанн в трагедии то же, что бас в симфонии. Он так же камертон, но которому строятся все инструменты. Наши первостатейные художники поступят благородно и благоразумно, если будут всеми силами помогать играющим с ними достигнуть до возможной для них высоты».

Чехову в роли Грозного было особенно легко достичь этого. Его сценическое обаяние и актерская выразительность действовали необычайно сильно и на публику и на партнеров. Сила трагической музыки, звучавшей в каждый момент жизни

Грозного на сцене, настраивала, вдохновляла и объединяла исполнителей. Все это получало конкретную опору в тщательном, тоже музыкальном соблюдении стихотворной формы трагедии. Нигде, даже в самых темпераментных местах роли, стихотворные строчки, произносимые Михаилом Александровичем, не теряли своей строгой четкости, и это также помогало всем актерам в спектакле. Здесь, кстати, следует сказать, что перевод трагедии на латышский язык, по признанию труппы театра, был очень хороший.

Особая четкость формы этого сценического создания и глубина эмоций, вложенных актером в образ Грозного, сделали эту работу Михаила Александровича одной из самых его любимых. Вероятно, большое значение имело и то, что актер долго ждал ее.

Вот слова самого Чехова, которые невольно относишь к его работе над Г розным: «Разве вы не замечали, например, в тех случаях, когда вам хотелось сыграть какую-нибудь роль и когда в течение долгого времени вам не представлялась возможность сыграть ее, — вы, получив, наконец, эту возможность, вдруг обнаруживали с удивлением, что роль ваша почти готова! Почему? Потому, что вы смотрели и смотрели на нее в вашем воображении с восторгом и любовью и усвоили постепенно все ее чувства и нюансы, силу и обертоны ее переживаний».

Это — цитата из интересного, длинного (на семнадцати страницах) письма, присланного Чеховым в 1945 году в ВОКС. Оно обращено к актерам, игравшим в фильме «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна. В письме кроме прямо высказанных творческих мыслей между строк сквозит тоска Чехова по русскому театру, по русским актерам и зрителям, которые так горячо любили и высоко ценили его.

Эта искренняя тоска особенно понятна потому, что успех Чехова в роли Грозного только усугублял безрадостность его творческого пути за рубежом. Ведь образ Грозного был единственным ценным сценическим созданием Михаила Александровича за все годы ею жизни вдали от родины.

ГОДЫ СКИТАНИИ

Вскоре после премьер «Смерть Иоанна Грозного» и «Гамлет» Чехов в сезоне 1933/34 года был приглашен поставить на сцене Государственного латвийского оперного театра оперу Р. Вагнера «Парсифаль».

Однажды, вернувшись поздно вечером из театральной школы, где я был ближайшим помощником Чехова по преподаванию

актерского мастерства, я встретил в коридоре пансиона Ксению Карловну, жену Михаила Александровича. Она встревоженно сказала, что он просит меня немедленно зайти к нему.

Навсегда запомнились слова, которые он сказал мне тихо и поспешно, пользуясь тем, что Ксении Карловны не было в комнате:

— Я не хочу ее пугать... Ты ведь знаешь, я никогда не жаловался... Но сегодня — что-то непереносимое: словно мне в грудь всадили большой нож и вращают его там. Ты должен завтра же продолжить репетиции «Парсифаля» вместо меня.

Так вспыхнула страшная болезнь, которая грозила навсегда отрезать Чехова от театра. Ее назвали тогда «ложной грудной жабой». Не знаю, точный ли это был диагноз и был ли он окончательный. Важно и трагично было одно: острые приступы болезни возникали внезапно, без всяких видимых причин.

Михаил Александрович был помещен в больницу. Я напряг все старания, чтобы продвигать постановку к завершению, потому что контракт не допускал ни малейшего нарушения, ни малейшей задержки.

Когда Чехов вернулся из больницы, я смог освободиться от репетиций «Парсифаля» и уехал в Москву, Михаил Александрович сам закончил постановку. Спектакль вышел в срок и имел большой успех. Но здоровье Михаила Александровича снова сильно ухудшилось. Вот цитата из его письма, посланного из Риги в Москву Мейерхольду в ответ на приглашение работать в ГосТИМе:

«Дорогой, горячо любимый Всеволод Эмильевич, — верьте мне, прошу Вас, говорю сердечно: болезнь действительно реально существует. Она лишает меня возможности не только играть или режиссировать (чем было я так увлекся в последнее время), но она не дает мне просто двигаться. Таков, как я сейчас. я Вам *бесполезен* абсолютно! Я Вас так горячо люблю, так Вам предан, что не позволю себе явиться к Вам в качестве бесполезного предмета. Вот мой *вынужденно* отрицательный, вполне обдуманный, горестный для меня ответ Вам. Теперь мне сделалось еще грустнее. Пока не писал Вам — казалось как-то легче и проще, а теперь написал и загрустил. Вот и Константин Сергеевич тоже оказал мне честь своим приглашением, но, увы, и Константину Сергеевичу я должен буду написать скучнейшие слова о болезни».

Всю надежду на исцеление Чехов видел в поездке на юг, в Италию, что он и сделал, тем более что врачи советовали ему поторопиться. Пребывание летом и осенью 1934 года на курорте в Салцемажорно и в городе Парма принесло некоторое облегчение.

Это не было полным выздоровлением, но работать было необходимо. Михаил Александрович принял приглашение на гастроли в Америке.

Зимой проходили репетиции в Париже, в феврале — выезд в Нью-Йорк. В гастрольной группе — бывшие артисты Художественного театра и Первой студии МХТ: В. М. Греч, А. М. Жилинский, М. А. Крыжановская, П. А. Павлов, В. В. Соловьева, Г. М. Хмара и другие. Репертуар составляли: «Ревизор», «Потоп», «Вечер инсценированных рассказов А. П. Чехова», «Дни Турбиных». В первых двух спектаклях Михаил Александрович играл Хлестакова и Фрэзера. Выступали в Нью-Йорке, Бостоне и Филадельфии.

Актерский гений Чехова был высоко оценен и зрителями, и американской прессой. Критики и писатель К. Одетс восторженно отзывались о нем в сезоне 1935/36 года. Дирекция единственной в то время в США постоянной труппы «Груп-тиэтр» предложила Чехову работать в этом театре в качестве педагога и режиссера. Он отказался от этого предложения, потому что в это же время молодая американская актриса Беатриса Стрейт и ее родители, английские меценаты Элмхерст, пригласили его организовать свой театр-студию в Англии, в Дартингтон-Холле.

Осенью 1935 года Чехов подписал этот контракт и целый год с опытной преподавательницей изучал английский

язык.

Что же такое Дартингтон-Холл? На юге Англии в графстве Девоншир, около старинного города Тотнес, супруги Элмхерст создали большой центр, объединяющий самые различные отрасли: сельское хозяйство по новейшим американским принципам, лесопильный завод, производство особого сукна, сидра и пр. Среди культурных мероприятий были задуманы оперная и балетная студии. Большое значение придавалось созданию театра под художественным руководством М. А. Чехова.

Студийцами стали молодые английские и американские актеры. Все подготовительные, организационные дела были закончены к осени 1936 года, и театр-студия в Дартингтон-Холле начал свою жизнь.

Основные занятия проводились по принципам, выношенным Чеховым на протяжении всей его театральной практики и сформулированным позднее в книге «О технике актера» (в американском издании — «To the actor»).

В Англии сам Михаил Александрович не играл и не было никаких гастролей его студии из-за недостаточной подготовленности учеников. Организовывались только показательные и экзаменационные спектакли.

Существование студии в Дартингтон-Холле было очень кратким. Из-за войны, угрожавшей Англии, студию перевезли в Америку уже в конце 1938 года. В пятидесяти милях от Нью-Йорка, в Риджфилде (штат Коннектикут), была создана база театра. Здесь с 1939 по 1942 год жили и работали актеры. Здесь же находилась и театральная школа.

Под руководством Чехова готовился спектакль «Одержимый» по романам Ф. М. Достоевского, в декорациях и костюмах по эскизам М. В. Добужинского. В октябре 1939 года спектакль был показан на Бродвее в Нью-Йорке.

Импрессионистическая манера оформления — площадок, ширм, проекций — подчеркивала атмосферу каждой сцены. У нас нет подробных сведений о качестве актерского исполнения. Известно только, что газеты отмечали «исключительный ансамбль». Спектакль в целом был принят зрителями с большим интересом. О нем много спорили, особенно в артистических кругах.

Позднее в совершенно новой постановке, непохожей на все прежние, был сделан Чеховым спектакль «Двенадцатая ночь». Костюмы и оформление выполнялись по эскизам самого постановщика.

Затем в своей, новой переделке Михаил Александрович поставил «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу и «Вечер рассказов А. П. Чехова». В инсценировках «Ведьма» и «Забыл!!» Чехов попробовал играть по-английски. Несмотря на

большой успех этой попытки, он больше никогда не выступал в театре на английском языке.

С этой же студийной труппой, по своим эскизам декораций, костюмов и всех гримов Чехов поставил «Короля Лира».

Со спектаклями «Двенадцатая ночь», «Король Лир», «Сверчок на печи» и сказкой для детой труппа Театра Чехова почти непрерывно разъезжала по всей Америке, играла в университетах, а также в Нью-Йорке на Бродвее.

Театр Чехова в Америке был недолговечен: уже в 1943 году он закрылся, так как большинство актеров призвали в армию. В последние два года при театре были уже две студии: одна летом в Риджфилде, то есть на репетиционной базе, а вторая — в Нью-Йорке для специальных студийных занятий профессиональных американских актеров. Здесь, а потом в Голливуде у Чехова занимались многие артисты театра и кино, среди них Мэрилин Монро.

В Голливуд Чехов переехал в 1943 году и, как уже было сказано, на протяжении нескольких лет снялся там в семи фильмах. Работа эта дважды прерывалась из-за болезни.

В последние годы жизни в связи с состоянием здоровья он мог заниматься преимущественно преподаванием. Часто это были занятия с группами актеров Голливуда, иногда — индивидуальные уроки. Михаил Александрович преподавал свой метод и проходил с актерами их роли. Его лекции в магнитофонной записи передавались по радио. Многие актеры Нью-Йорка и Голливуда имеют такие записи и повторно слушают их.

Книга Чехова «О технике актера» с момента появления и до сих пор пользуется большим успехом. В предисловии к ней приведены мнения деятелей театра и кино, среди них отзыв и известного киноактера Грегори Пека. Книга оценивается чрезвычайно высоко. Считается, что она должна быть настольной для каждого актера, желающего серьезно работать над собой. Это мнение разделяют многие американские театральные деятели. Книгой пользуются в театральных школах, а также в драматических отделах и студиях американских университетов.

Краткое изложение и критический разбор основных мыслей этой книги будут даны в последней главе. Здесь же я хочу ознакомить читателей с теми страницами книги, которые рассказывают еще об одной актерской любви. Это — любовь к королю Лиру. Ее Михаил Александрович пронес через все последние годы своей жизни.

На страницах книги дается такой подробный анализ шекспировской трагедии и самого Лира, что не остается никакого сомнения: Чехов не ограничился тем, что поставил «Короля Лира» со своими учениками, он еще ставил и играл этот спектакль, и, по-видимому, неоднократно в своем воображении.

Многое, очевидно, привлекало Чехова к образу Лира, но особо большое значение имело то, что эта роль давала возможность проявить огромный масштаб чеховского дарования, которому тесно было в бытовых ролях.

Вокруг Лира движутся и действуют в интересной художественной композиции другие образы трагедии в таком же идеальном исполнении чеховского воображения. Хотя все это мы читаем в книге среди многочисленных упражнений и театрально-педагогических указаний, но надо ни на минуту не забывать, что Чехов никогда и ничего не превращал в учебное пособие. Наоборот, он даже каждое несложное упражнение настойчиво рекомендует рассматривать «как маленькое, законченное в себе произведение искусства».

Знаменательно, что этому посвящен заключительный абзац его книги. Этим своеобразным восклицательным знаком завершает он итог всех своих мыслей о технике актера.

Не могло быть у Чехова к «Королю Лиру» сухого педагогического подхода также и потому, что он, ставя эту трагедию со студийцами, был не только режиссером, но и художником спектакля: по его эскизам были сделаны все декорации и костюмы.

Категоричность моих утверждений основывается еще и на том, что много лет назад я был свидетелем и участником самого начала работы Чехова над ролью Лира. На моих глазах зарождалось его творческое увлечение всей композицией «Короля Лира» и центральным образом трагедии. И не было в этом увлечении ничего отвлеченно теоретического. Поэтому нельзя не описать, хотя бы скупо, эту «мысленную» постановку Михаила Александровича. Она была важным этапом в его творческой жизни.

В книге Чехова очень часто повторяются советы актерам: «Проиграйте в вашем воображении по нескольку раз», «... вы можете систематически “проигрывать” вашу роль исключительно в воображении», «Если путем многократного “проигрывания” пьесы в вашем воображении, вам удалось вжиться в нее.» и т. п.

Так наше выражение «мысленная постановка» получает полное оправдание. Не только каждая сцена и каждая фраза — каждое слово здесь творчески выношено, глубоко прочувствовано, многократно воображено Чеховым и как актером и как режиссером.

Грустно, что ему пришлось ограничиться только воображением. Разве можно без глубокой печали представлять себе обескрыленную птицу, которая только мечтала бы взлететь выше гор?

Как ни велик соблазн привести здесь все мысли Чехова о «Короле Лире», но они занимают тридцать семь страниц в книге «О технике актера», и я вынужден процитировать немногие, особенно характерные абзацы.

«Если в пьесе есть органическое действие, то оно, подчиняясь закону *полярности,* выражается в том, что начало (сразу или постепенно) превращается в конце в свою *противоположность.* Полярность начала и конца в пьесе или спектакле создает правильную композицию и повышает их эстетическую ценность.

... Она освещает также и *содержание* художественного произведения, вскрывая его более глубокий смысл. ... Поэтому режиссеру следует искать, усиливать и даже создавать доступными ему сценическими средствами контрасты для начала и конца спектакля. Посмотрим, как выражается, например, такая полярность в “Короле Лире”.

Замкнутым, темным, окутанным давящей атмосферой

деспотизма, по торжественным и по-своему прекрасным представляется нам королевство Лира в начале. Покой и неподвижность сковывают этот древний мир. В центре его мы видим самого Лира. Замкнутый в себе деспот, он пригнетает к земле всех, кто вступает в сферу его влияния. Его королевство — он сам. Зло, таящееся в его окружении, скрывается под маской смирения и покорности. Усталый, древний, как и его королевство, Лир жаждет покоя. Он говорит о смерти. В своем земном величии он слеп и глух ко всему, что выходит за пределы его сознания. У него нет врагов, он не нуждается в друзьях, не знает сострадания и не различает добра и зла. Земля дала ему все свои блага, выковала железную волю и научила повелевать. Он не нуждается ни в ком и ни в чем. Он — один. Он — *единственный.* Таково начало трагедии. Каков же другой ее полюс?

Во что превратился деспотический мир Лира? Он разрушен, разбит. Грани его стерты. Вместо тронного зала — степь, то бурная, то тоскливая и пустынная, скалы, палатки, поле битвы. Неограниченный властелин превратился в узника. Зло, таившееся в начале под маской верноподданнической любви, вышло наружу. Прежде безвольные Гонерилья, Регана, Эдмунд и Корнваль проявили теперь свою упорную волю. А сам Лир? Не только внешний облик его изменился, не только обладатель несметных богатств стал нищим, но и само сознание его, прежде такое горделивое и самостное, прорвало границы и вышло за пределы земного и личного. Боль, стыд и отчаяние переплавили бессердечную, жестокую волю в горячую отцовскую любовь. Земная жизнь потеряла для Лира свое прежнее значение. Торжественная, трагически-светлая атмосфера сменила подавленность и мертвый покой начала, вся трагедия, как и ее герои, перешла к концу в другую тональность. Новый Лир стоит в центре нового мира. Он, как и прежде, — один, но теперь он не единственный, он — *одинокий.* Таково композиционное взаимоотношение начала и конца. Они освещают, разъясняют, оттеняют и дополняют друг друга силой контраста. От воли режиссера зависит подчеркнуть, выявить этот контраст или стушевать его».

В этих скупых выдержках чуткий читатель, конечно, почувствует взволнованное отношение Чехова к величию всей пьесы и мощный размах сыгранной им в воображении роли.

Чехов не играл короля Лира в театре. Только дома, для пробы он читал некоторые сцены этой роли. Вот один из таких немногих случаев: Мэрилин Монро пришла к Чехову с просьбой заниматься с ней актерским мастерством. Михаил Александрович сказал, что она должна будет прочитать с ним небольшой отрывок из

«Короля Лира», сцену Корделии и Лира. Он дал ей книгу и попросил ненадолго уйти в другую комнату. Когда, по знаку Чехова, Монро снова вошла к нему, она была потрясена: перед ней, как она потом рассказывала, был настоящий король Лир, хотя на актере не было ни грима, ни костюма Лира. С огромным волнением вспоминала Монро о неизгладимом впечатлении, оставшемся у нее от этого отрывка. А Михаил Александрович по окончании сцены гневно стукнул кулаком по столу и воскликнул:

— Вот видите, что они (кинематографисты. — *В. Г.)* с вами сделали! Довольно играть роли секс-бомб! Вам надо работать над собой, работать над большими, серьезными ролями!

Так целомудренно и пламенно любил Чехов подлинное искусство, так страстно ненавидел в нем фальшивое и низкопробное.

Михаил Александрович был очень взыскателен во всех вопросах актерского искусства. Но особенно строго относился он к себе. Достаточно привести одну фразу из его письма Мейерхольду, присланного в 30-е годы: «Мне все кажется, что я еще и не начинал заниматься театром. Может быть, к девяноста годам раскачаюсь». Но творчество его не расцветало на чужой почве. Жизнь без родины была тягостной. Не оставляла его и болезнь, начавшаяся в 1934 году. Еще дважды он был тяжело болен: в 1946/47 и в 1949 годах.

В середине октября 1955 года народная артистка СССР О. Л. Книппер-Чехова получила от своей племянницы А. К. Книппер из-за границы письмо:

«Милая дорогая тетя Оля!

Сегодня опять пишу тебе, чтобы сообщить, что в ночь с 30 сентября на 1 октября внезапно скончался Миша Чехов.

... Последнее время он много писал (о театре) и печатался.

Последний месяц была в Калифорнии страшная жара, и Миша жаловался, что он ее тяжело переносит. Ему исполнилось 64 года — это теперь не “возраст”».

ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

«Благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь...». Эти слова Чехова, стоящие в самом начале книги, надо повторять и теперь, подходя к ее завершению, к итогу жизни великого актера, жизни сложной и многоликой: то ослепительно яркой, то мрачной, то светлой и радостной, то тяжелой и грустной.

Пережитые трудности, болезни и совершенно чуждая русскому актеру атмосфера в зарубежных театрах привели его к

глубокому разочарованию. Об этом с присущей ему откровенностью он написал из Америки в последние годы жизни одному из своих многочисленных зарубежных учеников: «Никакого театра и никакой школы у меня здесь нет и быть не может. Театр здесь чисто коммерческое предприятие и никакого искусства, в нашем с Вами смысле, в Америке не существует, хотя и есть отдельные весьма талантливые актеры. Был у меня театр как раз перед войной (шесть лет я воспитывал своих актеров для этого театра), но он быстро скончался, так как мальчиков моих призвали в армию. Этим все и кончилось. Теперь же я даю только частные уроки, и иногда читаю лекции по приглашению — вот и все. Интерес к театру я потерял и не жалею. »

В другом письме те же мысли звучат еще острее: «Театр потерял для меня всякий смысл и былое очарование. Вы жалуетесь на скандинавские театры — понимаю Вас. Но теперь умножьте Вашу жалобу раз в 100 и Вы поймете мою муку здесь: пошлый натурализм и при этом самодовольство».

Мука подлинно русского актера в атмосфере американского бизнеса дошла до предела, до кризиса, до душевной катастрофы. Это произошло, конечно, не внезапно. То, что случилось с Чеховым, накапливалось на протяжении многих лет.

Проследим — быстро, конспективно, — сколько планов Чехова сорвалось, сколько надежд не осуществилось.

Приехав за границу, Чехов хотел там играть Гамлета. Вместо этого играл у Рейнгардта роли утомительные, не утолявшие его творческой жажды. Занятия с учениками в Берлине не наладились. За эти годы промелькнули два-три пустых фильма. Загорелся надеждой переехать в Париж и там поставить «Дон-Кихота» и русскую сказку-пантомиму. Обе постановки потерпели по разным причинам неудачу. Даже временный успех в театрах Латвии и Литвы не мог залечить раны от пережитого. Пришла болезнь — внезапная и невнезапная, потому что, конечно, она назревала постепенно. Гастроли в Америке и увлечение театром-студией в Англии были короткой передышкой. В годы войны он лишился своих учеников, своего театра. Начались съемки в Голливуде. Разве в них могли найти выход его творческие силы? И опять — болезнь. С надеждой снова создать свой театр пришлось расстаться. Так катастрофически уходило от Чехова то, что всегда давало ему силу, вдохновение, смысл жизни. А мы уже видели, как в первые годы работы Студии МХТ невозможность творческого самовыявления вызывала у Чехова мрачные мысли и настроения, метании в поисках выхода.

Теперь неудовлетворенность вынужденно малыми размерами работы не могла не привести его к большой душевной муке, к

стремлению найти в чем-то утешение, выход из ощущения одиночества в холодной, опустевшей для него области театрального искусства. Только в воспоминаниях можно было вернуться к тем годам, когда на родине рядом с ним были талантливые единомышленники-актеры, восторженная публика, почти неограниченные технические возможности огромного театрального здания на площади Свердлова, по соседству с Большим и Малым государственными академическими театрами.

Теперь театр оказался словно отрезанным от него. Повторяется болезнь — тревожно, опасно. И в душе Михаила Александровича усилилось то, что он сам назвал «любовью к религиозным вопросам». Мы не знаем подробностей его личной жизни в последние десять лет. Углубляться в это — значило бы грубо вторгнуться в область, лежащую вне темы данной книги. Важно одно: театр, который был его любовью, его вдохновением, потерял для Чехова «всякий смысл и былое очарование».

Эволюция от блистательных успехов на русской сцене до полного разочарования в театре на чужбине поистине трагична. И вместе с тем чувствуется, что все драгоценное, возвышенно-благородное, тонкое, подлинно художественное в театральном искусстве, что было всегда так страстно любимо Чеховым на родине, не перечеркивается им. Наоборот, оно как бы оберегается, ревниво охраняется от всего, что может загрязнить или извратить его. Оно останется для многих пытливых актеров и режиссеров предметом изучения, даже разгадывания, так как многое, что было, очевидно, ясно самому Чехову, осталось не до конца объясненным.

Тот, кто постарается ни на минуту не забывать о пламенности, пронизывавшей и игру на сцене и все мысли Чехова о театре, сможет понять, каким живым и глубоким содержанием наполнены его теоретические высказывания. Беспокойно билась его мысль над разрешением загадок нового в театральном искусстве. Это новое постепенно оформлялось в его сознании. Оно заставляло его браться за перо, начиная с первых лет особенно сильного увлечения «системой» Станиславского.

Уже в 1919 году в журнале «Горн» (№ 2 - 3, 4) появились две его статьи о том, что он усвоил из «системы». За эти статьи его очень сурово осуждали и Станиславский и Вахтангов, так как сам автор «системы» в эти годы еще ничего не опубликовывал о ней в печати. Чехов полностью признал справедливость этих упреков. Но в его необдуманном порыве не было никакого злого умысла. Это было проявлением увлекающейся натуры: для Чехова анализ сценических закономерностей был, как он сказал однажды, религией, в которую горячо верили актеры Первой студии МХТ.

С годами постепенно, но все настойчивее стали оформляться и конкретизироваться самостоятельные мысли и собственные практические приемы актерской техники. Это началось с того, о чем Михаил Александрович часто говорил нам: «Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал “систему” К. С. Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением. Я преподавал то, что сам пережил от общения с К. С. Станиславским, что передали мне Л. А. Сулержицкий и Е. Б. Вахтангов. Все преломлялось через мое индивидуальное восприятие и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому».

Эти слова Чехов написал и в книге «Путь актера», прибавив к ним откровенное и очень важное признание: «Со всей искренностью должен я сознаться, что никогда не был одним из лучших учеников К. С. Станиславского, но с такой же искренностью должен сказать, что многое из того, что давал нам К. С. Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве».

Эта напряженная внутренняя работа проходила совсем не легко. И в ответах на анкету Театральной секции

Государственной академии художественных наук (1923) и в докладе В. П. Дитиненко «М. А. Чехов и его новая актерская техника», прочитанном в 1928 году в той же Академии, отбор мыслей о театре еще не завершен. Нет еще и вполне точной терминологии.

Правда, в докладе, составленном при самом активном участии Чехова, а также в занятиях с актерами МХАТ 2-го в сезоне 1926/27 года, некоторый черты этой новой актерской техники приобрели уже большую ясность, особенно в упражнениях, предложенных для углубленной работы актера над речью и движением, над овладением ритмом на сцене и над новым отношением к художественному образу, воплощаемому актером.

Если взять на себя смелость кратко выразить эти требования Чехова к актерам, можно было бы сказать так: необходимо довести речь и движение до такой степени совершенства, чтобы они могли передавать всю глубину и все внутреннее богатство живых художественных образов. Для этого надо глубоко понять мир звуков человеческой речи и очистить свои движения от всего натуралистического и узколичного. Это требование становится особенно настойчивым, когда речь заходит об отношении человека-актера к воплощаемому им образу. Здесь путь к новой театральной технике откроется только перед тем, кто захочет отказаться от эгоистической подмены образа своей собственной

личностью. Актер должен стать самым чутким и самым совершенным проводником того, что видит в своем воображении, того художественного образа, который, по мнению Чехова, живет самостоятельной жизнью. Только доведенная до совершенства новая актерская техника может уловить и воплотить эту жизнь образа.

Однако этих объяснений было недостаточно даже самому их автору. И только в книге «О технике актера» мысли Чехова, как он сам говорит, были отобраны, доведены до наибольшей ясности после проверки на протяжении многих лет.

Действительно, в описании своеобразных, довольно сложных методов работы актера и технических приемов репетирования Чехов прилагает все усилия, чтобы говорить простым, ясным языком и дать актеру такие подготовительные упражнения, которые открывают новые возможности мощного воздействия на мысли и чувства зрителей.

Здесь многое поразительно просто, а многое сложно. Это относится больше всего к утверждению, что художественный образ существует самостоятельно, а актер только наблюдает и затем имитирует его, то есть становится инструментом для воплощения этого образа на сцене.

Прав ли в этом Чехов? По мнению Станиславского, неправ! Дважды об этом спорили Константин Сергеевич и Михаил Александрович — оба раза при встрече в Берлине. Первая произошла летом 1928 года. В письме к В. А. Подгорному Чехов с юмором пишет о том, как зашел к Станиславскому на десять минут и просидел пять часов.

Когда Михаил Александрович вошел, Константин Сергеевич взволнованно и торопливо сказал:

— Меня здесь замучили. Я приехал отдохнуть, а меня постоянно заставляют сниматься, интервью, постоянные посещения, черт их знает, садитесь, Миша, сейчас еще один мерзавец придет, садитесь...

«Я дико заржал, — пишет Чехов, — а он так и не понял, почему я смеюсь».

Мало-помалу разговор зашел об искусстве. Он был, по словам Чехова, очень и очень интересен. «Мы сравнивали наши системы, нашли много общего, но и много несовпадений. Различия, по-моему, существенные, но я не очень напирал на них, так как неудобно было критиковать труд и смысл жизни такого гиганта».

Судя по письму, учитель и ученик много и всесторонне говорили об этих вопросах: «Словом, поговорили мы с Константином Сергеевичем всласть, — заканчивает свой рассказ Чехов, — расстались друзьями, что меня очень радует, и пошли в

кафе пить воду — это было уже около часу ночи».

Через два года — летом 1930-го — они снова встретились, опять в Берлине, и опять говорили много часов на те же темы. На этот раз Чехов с полной откровенностью сказал Станиславскому, что расходится с ним в понимании работы актера над образом. «Мы расстались, не убедив друг друга. Но я был счастлив, что К. С. Станиславский посвятил так много времени выслушиванию моих идей, а также тем, что он разрешил мне проверить эти идеи на практике».

Говорят, что Станиславский, вернувшись из Берлина, сказал, имея в виду, очевидно, эту встречу:

— Чехов погиб для искусства.

Но Михаил Александрович продолжал верить в свои театральные идеи и в книге «О технике актера» настаивает на том, что образы фантазии живут самостоятельной жизнью.

Однако в той же книге Чехов сам себе противоречит, употребляя выражения: «продукт вашей творческой интуиции», «образ, созданный вашей фантазией» и т. п. К тому же актер творит на основе образа, созданного автором в результате тоже очень сложного творческого процесса. Слова Чехова по этому поводу не подтверждают самостоятельного существования образа: «Как часто мы слышим, например, что существует только *один* Гамлет, тот, которого создал Шекспир. А кто дерзнет сказать, что он знает, каков был Гамлет в воображении самого Шекспира? “Шекспировский” Гамлет — миф. В действительности существуют и должны существовать столько различных Гамлетов, сколько талантливых, вдохновенных актеров изобразят нам его на сцене».

Все это заставляет думать, что вопрос о художественном образе, воплощаемом актером, только поставлен Чеховым и данный им ответ далеко не полон.

Подобные же мысли вызывают некоторые положения двух наиболее сложных глав «Психологический жест» и «Творческая индивидуальность», где Чехов ссылается на книги Р. Штейнера об эвритмии (учение о речи и движении) и о вопросах актерского мастерства.

В книге очень много выношенного самим Чеховым, выращенного им за много-много лет на основе «системы» Станиславского. Поэтому для того, кто впервые знакомится с книгой, гораздо яснее и доступнее звучат остальные главы, хотя и они достаточно сложны.

В двух же названных мною главах справиться с трудностями не помогают ни многочисленные рисунки жестов, ни подробные объяснения того, как у актера во время игры возникают «три сознания»: обыденное «я» человека, высшее «я» художника и

сознание созданного артистом сценического образа. Эти положения звучат для современного советского актера, безусловно, как нечто чуждое.

Остается прибавить, что в лекциях, которые в конце жизни Чехов читал различным группам актеров, он старался находить все новые и новые слова для объяснения своих поисков в области актерской и режиссерской техники. К сожалению, эти лекции, как уже было сказано, изданы в произвольной обработке. Только в книге «О технике актера» звучит подлинный голос Чехова, ощущается живость и настойчивость его исканий в любимом деле. Здесь он страстный и увлекающийся исследователь тайн и необъятных возможностей театра, добрый и щедрый на отдачу своих знаний, тактичный, но неумолимо строгий судья всего низменного, пошлого, дешевого и эгоистичного в искусстве.

Теория Чехова субъективна в самом точном смысле слова: его творчество было загадочным не только для окружающих, но и для него самого. Фактически он всю жизнь искал более глубоких и точных ответов на эти загадки.

Рассуждения Чехова о театре надо оценивать вне связи с какой-либо одной определенной философией, потому что они были связаны с весьма многим: со всем тем, что он успел изучить за свою короткую творческую жизнь. И вместе с тем эти связи настолько приблизительны, условны и непрямолинейны, что они нарушаются, когда знакомишься с тем, что он создавал на сцене. Настаивать на этих связях — значит, навязывать Чехову то, что вовсе не было решающим и значительным в его творчестве. А уж если попытаться подвести итог всей его творческой жизни, то правильнее было бы сказать, что основной идеей, вдохновлявшей его на сцене, было «человековедение», которому он отдавал все свои силы, весь жар своего сердца, стремясь пробудить в зрителях пристальное внимание к человеку, глубокое уважение и мудрую любовь к нему.

У Чехова, как и у его отца, было пламенное сердце. Врачи называли сердце Михаила Александровича «капельным», но фигурально его можно было назвать необъятно-огромным, так много доброты, нежности, любви, сострадания и уважения к человеку было в ролях Чехова и в его жизненных отношениях с людьми. Бесчисленное множество зрителей и все, кто встречался с ним в жизни восхищенно покорялись этой силе. Достаточно было короткой беседы, чтобы уйти с неизгладимым ощущением его доброты, его сердечного тепла.

Любовь Калеба к слепой дочери; плач Эрика над игрушками детей, предательски похищенных его врагами; глубина раскаяния несчастного опустившегося Мармеладова; огромная сыновняя

любовь Гамлета к убитому отцу и нежность отношений с Офелией — даже этих немногих примеров более чем достаточно для подтверждения, как удивительно расцвели в его творчестве самые тонкие, нежные и высокие чувства, очищенные от резкости и несдержанности, прорывавшихся иногда в юности. Во всем и всегда у него проявлялась скромность, доходившая часто до робкой смущенности. Бывали даже совсем смешные житейские случаи.

Однажды его остановил на улице нищий и довольно развязно попросил денег. Крайне смущенный, Михаил Александрович извлек из кармана все, что там было, и отдал нищему. Тот издал какой-то неописуемый стон: так велика была, очевидно, сумма, оказавшаяся у него в руках. Еще более смутившись, Чехов поспешил уйти, но нищий, опомнившись, бросился догонять его, то ли для того, чтобы благодарить, то ли для выяснения случившегося. Погоня продолжалась, пока Михаил Александрович не скрылся в подъезде театра. Очевидно, тут нищий разузнал, с кем имел дело, и решил продлить знакомство: он прислал письмо в Ленинград, куда вскоре после этого происшествия Чехов уехал на гастроли. Письмо могло удивить кого угодно: нищий извещал, что женится, и просил прислать ему денег для покупки подарка невесте — напора гребенок, одеколона и духов. И Михаил Александрович... послал указанную в письме сумму.

В другой раз его атаковали сразу пять банщиков, заприметив игах, что он часто бывал у них в бане, любил «парилку» и пользовался их услугами. Все пятеро были пьяны. Явились они с актерского подъезда перед началом «Гамлета». Полузагримированный, вышел к ним Чехов и, конечно, чрезвычайно смутился, увидев такую компанию. Один из банщиков сказал, что они хотят получить пропуск на спектакль.

— На сколько человек? — робко спросил Михаил Александрович.

— На пять. людёв, — был ответ.

Заторопившись, Чехов вызвал главного администратора и попросил выдать пропуск.

— На сколько человек? — спросил администратор.

— На пять. людёв, — ответил совсем сконфуженный Г амлет.

Точно неизвестно, досидели ли эти ценители искусства до конца. Возможно, что да, потому что когда представление закончилось, раздались, перекрывая аплодисменты, зычные голоса:

— Сызнова! Сызнова!

Но рядом с робостью и конфузливостью в Чехове уживалась

большая творческая воля. Она вспыхивала в его хрупком теле, когда надо было работать. А работал он неутомимо, увлеченно, страстно — так же, как играл в детстве.

Детство Михаила Чехова помогает нам лучше понять отдельные черты его сложной натуры. Даже из немногих примеров видно, что впечатления детства — сознательно или подсознательно — сильно действовали на него и, несомненно, заложили основы той страстности, порывистости и пылкости, с которой Чехов, по его уверению, так стремительно скоро изжил в своей жизни очень многие увлечения и среди них увлечение театром.

Но, обдумывая теперь объективно итог жизни Чехова, хочется категорически возразить: ничто пережитое им не было изжито, забыто и отброшено. Наоборот, все оставалось в нем как неизгладимые следы, и это создавало тот чрезвычайно сложный внутренний комплекс, который не просто проанализировать. Тем менее можно приклеивать к творчеству Чехова ярлыки вроде «патология», «достоевщина», «мистицизм» и т. д. и т. п.

Там, где перекрещиваются различные, но всегда глубоко воспринятые влияния самых разных людей и неожиданных событий, надо разбираться очень осторожно.

Иначе легко впасть в прямолинейность и примитивность.

Послушаем лучше, как сам Михаил Александрович говорит о своей душевной сложности, которую он постоянно сознавал в себе с юных лет. «Жизнь в контрастах и противоположностях, в стремлении примирить эти противоположности вовне, изживание противоположностей внутри и, наконец, мое увлечение в юношеском возрасте Достоевским, все это создало во мне некоторое особое ощущение по отношению к окружающей жизни и к людям. Я воспринимал доброе и злое, правое и неправое, красивое и некрасивое, сильное и слабое, больное и здоровое, великое и малое, как некие *единства*... меня раздражала прямолинейная “правдивость”, “искренность до конца”, беспредельная “поэтическая грусть” или “презрение к жизни без малейшего просвета”. Я не верил *прямым и простым* психологиям, чувствуя за ними самодовольный лик эгоизма».

Очень резко, даже непривычно резко для Чехова звучат дальше слова, осуждающие людей, которые носят маски прямолинейного «оптимиста» или «пессимиста», «романтика», «мудреца» и пр. Так же неприятны ему и те, кто находит радость в общении с «масками». Эта резкость — знак защиты самого кровного. «Ни те, ни другие не знали, что такое чувство *“человечности”*. Они не знали, что быть человечным — это значит уметь примирять противоположности. И позднее, в работе своей

над ролями, я не мог в воображении своем увидеть изображаемого мной героя, как примитивную “маску”. Или я видел его, как более или менее сложное существо, или не видел совсем».

В приведенных словах Чехова показан тот таинственный узел, который накрепко связывал его вдохновенное многообразие на сцене и единство противоположностей в его жизни.

Слабость и сила, детскость и мудрость, скромность в жизни и дерзновенность в творчестве, любовь к религиознодуховным вопросам и ненависть к любому проявлению ханжества, ясность мысли и неразгаданная даже им самим сила творческой интуиции — все это и многое другое клокотало в его сознании.

И, пожалуй, самое поразительное в сложном внутреннем мире Чехова — это юмор, пронизывавший все в его жизни и творчестве. Откуда это в нем? От отца? В большой степени — да, но и от Сулержицкого и от Вахтангова — отовсюду, где только возможно было увидеть смешную черту, смешную грань. Обаятельный юмор дяди, Антона Павловича, также оказывал на него огромное влияние с самых юных лет.

Уже в молодые годы юмор стал, может быть, подсознательно, средством его оригинального познания мира и самопознания. Юмор помогал ему быстро и глубоко проникать в души окружающих людей, выжигать ошибки, недостатки в своей игре на сцене; снимал всякую затяжеленность в том, что его увлекало или что он изучал. Юмор делал сценический талант Чехова блестящим, заразительным, радостным.

Чехов восторгался умением Сулержицкого даже зло изображать с юмором и замечательным свойством Вахтангова ставить спектакли так, что в серьезном всегда была улыбка, а в смешном капелька грусти. Сам Михаил Александрович имел те же замечательные качества. Ими, можно думать, он был наделен от рождения, точно так же как и неистощимой фантазией и озорным остроумием.

Это излучалось из всего существа Чехова. Вспоминается его рот с приподнятыми уголками губ, всегда озаренный доброй, приветливой улыбкой, а часто неудержимо широкосмеющийся. Я в жизни не встречал другого человека, который умел бы так смеяться, так остро реагировать на смешное и так весело изображать все комичное.

Юмор Михаила Александровича сверкал на сцене разнообразнейшими оттенками: то каскадом бездумного озорства Хлестакова, то напыщенной глупостью Мальволио, то трагикомичностью Аблеухова, то различными красками персонажей из инсценированных рассказов Антона Павловича

Чехова. В его юморе не было ни капли зубоскальства. Смешное всегда было связано у него с необычайно острой наблюдательностью и поэтому всегда звучало абсолютно убедительно, даже когда доходило до гротеска или буффонады. Подметив быстро на улице в случайно встреченном человеке всего одну интересную смешную черточку, Михаил Александрович начинал увлеченно развивать ее, неудержимо фантазировать об этом человеке, создавая подробности его характера, речи, движения, целую цепочку его смешных поступков и разговоров. Это была игра, всегда очень увлекательная. Я был счастлив, когда Чехов вовлекал меня в такую игру и я получал возможность участвовать в создании его эскизных портретов незнакомых людей.

Так был создан образ господина П., стопроцентного пошляка, невероятного дурака, вообразившего, что он гениально рассказывает анекдоты. Сам захлебываясь от смеха, Н. рассказывал такую невообразимую чушь, сопровождая это такими глупейшими пикантными намеками, что зрители от души хохотали над этим дураком.

Таких стремительно и с блеском созданных М. А. Чеховым импровизаций было чрезвычайно много: они рождались почти ежедневно.

Беззлобно, но безжалостно высмеивал Михаил Александрович и самого себя за ошибки, случайно допущенные на спектакле. На одном из представлений «Гамлета» в сцене на кладбище Чехов, взяв череп из рук могильщиков, воскликнул: «Бедный Йорик!». Голос его, уже утомленный предыдущими сценами, как-то очень смешно скрипнул на высокой ноте на слоге «Йо..». Мгновенно закрывшись от зрителей черепом Йорика, Чехов слегка повернулся к могильщикам и тихо сказал: «Боже мой! Какой противный у этого актера голос!» И в следующее же мгновение, прежде чем мы, могильщики, опомнились, он прижал череп к сердцу и прямо в зал произнес мягким баритоном все последующие строки с такой сердечностью и грустью, что трудно было удержаться от слез.

Но главное ждало нас впереди. После спектакля Чехов позвал нас обоих к себе в артистическую уборную и встретил, заливаясь смехом:

— Подумайте, ребята! На «бедном Йорике» я пустил петуха и сейчас же спокойно, приличным баритоном сказал вам целую фразу! Почему же я этим голосом «бедного Йорика» не возгласил?..

Михаил Александрович принялся хохотать и по-разному карикатурно изображать себя в сцене на кладбище.

Чехов называл иногда проявление своего юмора чрезмерной смешливостью и упрекал себя за это. Однако смех его никогда никого всерьез не обижал и, насколько я помню, никому не мешал на сцене. Удивительная тактичность делала даже внезапные вспышки его смеха совершенно безобидными.

Кажется, только в одном случае было иначе. Об этом Михаил Александрович рассказывал несколько раз и всегда немного по-разному. Передаю наиболее забавный вариант.

Одна дама упросила Чехова принять ее и в пылу своих заумных излияний заявила:

— Я христианка, но с душой яичницы!

Кто бы мог не рассмеяться после такой оговорки: «яичницы» вместо «язычницы»? Чехов, остро чувствовавший все комическое, взорвался неудержимым смехом. У него была занятная манера; он крепко обхватывал и сжимал всеми пальцами правой руки, щеки, рот и подбородок, чтобы задавить смех. В происшествии с дамой это не помогло. Посетительница ринулась к двери, запуталась в портьере, а, выкручиваясь из обвившей ее ткани, ударилась лбом о косяк. Совершенно растерявшись, она с трудом открыла дверь. Михаил Александрович, тоже чрезвычайно смущенный, бросился к даме, чтобы извиниться. Но смех продолжал душить его. На пороге показался один из старших учеников Чеховской студии. Он решил помочь Чехову успокоить взволнованную посетительницу, но сделал это очень неловко: из его слов явствовало, что Михаил Александрович не вполне нормален психически, в том и причина происшедшего.

Это добило Чехова окончательно. Он отступил в глубину комнаты и повалился в кресло, громко хохоча. Дама величественно удалилась, считая себя оскорбленной в самых «утонченных» и «глубоких» чувствах.

Михаил Александрович, рассказывая об этом случае, казнил себя за несдержанность и смешливость. Но ведь помимо анекдотичности, здесь у дамы проявилось, и очень сильно, как раз то, что Чехов всегда справедливо считал достойным осмеяния: сентиментальное копание в своей душе, ложная глубокомысленность и ханжество.

Не мог он не высмеивать также истеричек и кликуш. Одна чрезмерно «эмоциональная» зрительница регулярно, каждый день атаковала Чехова по телефону разговорами, что он слишком сильно волнует ее своей игрой, что она не может этого выдержать и непременно его убьет.

Терпение Михаила Александровича наконец иссякло, и он сказал Ксении Карловне:

— Если опять будут звонить насчет моего убийства, скажи,

пожалуйста, что я сплю, что сейчас самый подходящий момент. Пусть немедленно приедет и осуществит свой адский замысел!

Ксения Карловна со смехом отвергла это предложение. Тогда он сам произнес по телефону текст своей «энергичной» речи. Звонки об убийстве прекратились.

И еще случай. Однажды Михаил Александрович вернулся со спектакля на основной сцене МХАТ особенно веселый и рассказал, что в антракте один из рабочих подошел к нему и конфиденциально прошептал:

— Хорошо вы играете, Михалсаныч, только не впадайте в аналогию...

Заливаясь радостным смехом, Чехов повторял: — Чудесно, правда?.. Вероятно, этот симпатичный человек наслушался, что мои критики всячески стараются обвинить меня в патологии, вот и решил меня предостеречь. Предостерег, честное слово! На всю жизнь! Я про эту «аналогию» никогда не забуду!

Эти маленькие смешные факты тесно связаны с существенными чертами Чехова как человека и художника. Он отрицал сентиментальность и напыщенность, никогда не хотел смаковать патологические черты образа и стремился всегда к тому, чтобы возбудить у зрителей самое глубокое понимание каждого человека, даже такого на первый взгляд жалкого, как Калеб; опустившегося, как Мармеладов; глупого, как Мальволио или даже безумного, как несчастный Эрик XIV.

И всегда у Чехова в смешном была слезинка, а в серьезном, подобно электрическому разряду, проскакивала озорная, веселая нотка.

Образы, им созданные, никогда не были односторонними. Они сверкали и лучились, как бриллианты, очаровывая зрителей многогранностью. Талант Чехова казался действительно искрящимся, потому что игра его была непрерывной импровизацией, блещущей множеством неожиданностей. Недаром в конце своей жизни Чехов записывает, как один из важнейших итогов своих размышлений о театре: *«Театральное искусство есть непрестанная импровизация».*

Юн умел импровизировать, то меняя отдельные места авторского текста, то дополняя его новыми словами, родившимися только что, а иногда и не меняя ничего, но каждый раз внося новые нюансы и в свои реплики и во взаимоотношения с другими действующими лицами. И это никому не метало. Это радовало партнеров, делало спектакль увлекательной игрой, праздником искусства. Только педантичный помощник режиссера в театре Рейнгардта, увидев Чехова впервые на премьере, а затем на втором спектакле, важно спросил:

— Герр Тчехофф, вы сегодня, кажется, пьяны? Вы играете иначе, чем вчера!

Чехов никогда в точности не играл спектакль так, как в прошлый раз. Все оставалось словно таким же, но для чуткого уха и внимательного глаза все было совершенно новым, сегодняшним, с непрерывной цепью находок, неожиданностей, новых оттенков в речи и деталей в пластике. В его импровизации не было и следа произвола. Она крепко опиралась на вдохновенное и сильное ощущение *целого* и в роли и в спектакле.

Чехов был неистощим в импровизации, почти чудодейственно перевоплощался, убедительно соединял трагическое и комическое и всегда приносил зрителям радость.

За фантастическую легкость и виртуозность игры его можно было бы назвать Моцартом сценического искусства, если бы внутренняя жизнь его не отличалась такой большой сложностью, что он постоянно хотел разобраться в ней и не всегда мог это сделать. Сложность иногда омрачала его оптимистический дар, но она же неразгаданными творческими путями приводила и к таким высотам актерских достижений, которые превышали все обычные оценки, даже самые высокие.

Ц. Л. Мансурова, выступая на вечере воспоминаний о Чехове, назвала его сверхактером. Это выражение не является преувеличенным, оно эмоционально верно выражает и невиданный масштаб его дарования и заслуженное им место среди великих актеров в истории мирового театра. Он сам никогда не думал о себе так. Всегда был прост, скромен и приветлив.

Михаил Чехов будет жить в созданных им образах и в теоретических высказываниях, всегда до конца искренних и чрезвычайно интересных, несмотря на отдельные очень субъективные мысли и внутренние противоречия. Он будет жить в спорах о нем критиков и театроведов, в воспоминаниях его друзей по театру, его учеников.

Мне приходилось видеть Михаила Александровича огорченным и озабоченным, усталым и больным. Но когда я вспоминаю о нем, он предстает передо мной таким, каким был в годы наивысшего своего расцвета в Москве, Таким возник он в моей памяти, когда я начинал эту книгу. Таким вижу я его и сейчас, заканчивая последние страницы.

Небольшого роста, очень худой и потому необычайно легкий в каждом движении. Благодаря этой изящной легкости он никогда не казался маленьким. У него были красивые выразительные руки, которые становились совершенно разными в каждой роли, так же как его лицо, фигура и весь душевный строй.

Его необыкновенно своеобразный голос многим казался сначала слабым, глуховатым, словно надтреснутым. Тем большим было удивление зрителей, когда они слышали, как этот голос заполнял любой зал, легко долетая до самого последнего ряда верхнего яруса; как неузнаваемо менялся он в разных ролях и поражал своим диапазоном в одной и той же роли — от металлической властности до детской мягкости в Эрике XIV, от мальчишеских выкриков Хлестакова до пафосного звучания в его вранье, от грозных нот речи сановника до старческой немощи у Аблеухова. Такому голосу можно было только позавидовать. Поэтому очень верно сказал И. В. Ильинский, что голос Чехова «мог быть дороже для зрителя, чем любой красивый, звучный, полноценный!».

Лицо Михаила Александровича нельзя назвать красивым, вместе с тем оно было настолько своеобразным и привлекательным, что даже не возникало мысли о некрасивости, так сильно было обаяние его глаз: больших, голубых, добрых, почти детских и в то же время мудрых, проницательных, выражавших неисчерпаемое духовное богатство.

Но воспоминание о Чехове невольно вызывает и много сложных, противоречивых мыслей и чувств. Воспоминание о его вдохновенных созданиях на русской сцене омрачается, когда мы думаем об угасании его творчества на чужбине. Каждый, кто видел Чехова в роли Фрэзера и Мальволио, Эрика и Хлестакова, Гамлета и Аблеухова, согласится, что мы потеряли великого артиста, которого считали гордостью нашего театрального искусства. Но как бы мы ни сознавали горечь этой потери, нельзя найти оправдания тому, что он оторвал себя от родины, где только и мог бы процветать его сценический гений и могли бы осуществиться все его актерские и режиссерские мечты, похороненные теперь в далекой Калифорнии на крутом холме кладбища Лоун Мимориэл под небольшой плитой со скромной надписью: «МИХАИЛ ЧЕХОВ. 1891 - 1955».